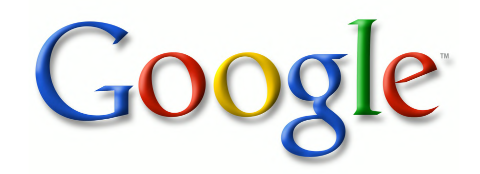
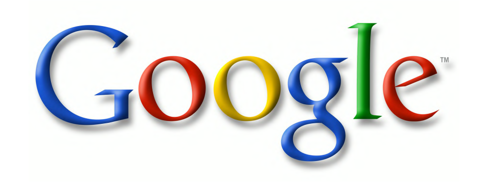
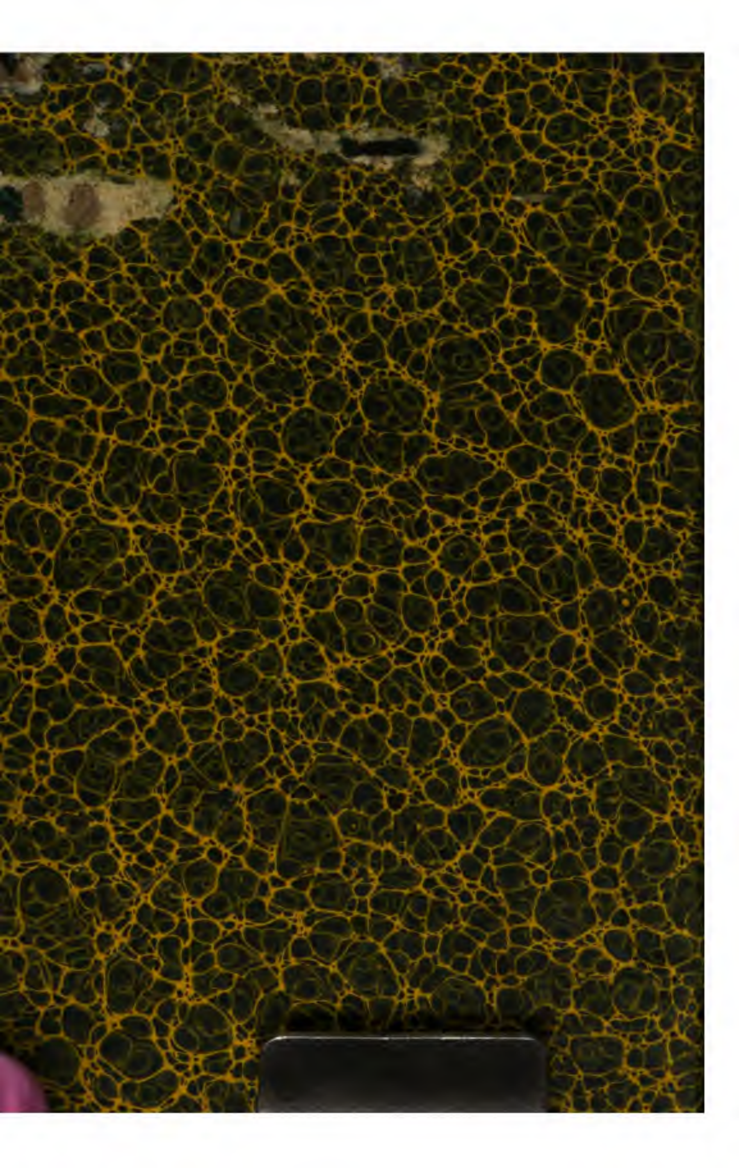
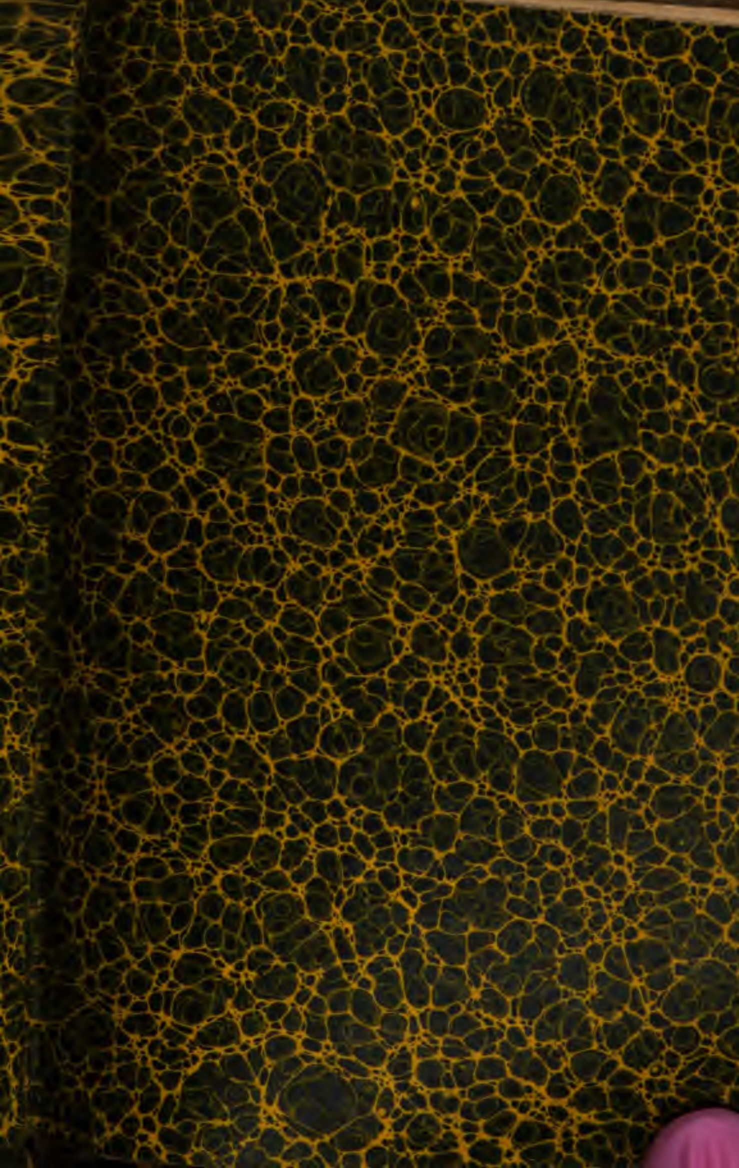





A 1,028,744
DESK
RESEARCH
COPY





VIE

DE

G. ROSSINI.

VIE

DE

G. ROSSINI,

CÉLÈBRE COMPOSITEUR, MEMBRE DE L'INSTITUT,
DIRECTEUR DU CHANT DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, A PARIS,
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR,
ET D'UNE QUANTITÉ D'ORDRES IMPÉRIAUX ET ROYAUX,
MEMBRE DE LA GRANDE HARMONIE DE BRUXELLES,
ET DE TOUTES LES INSTITUTIONS HARMONIQUES DE L'ITALIE.

Dédiée aux vrais adorateurs du célèbre Maître,

PAR UN DILETTANTE.







ANVERS.

A LA LIBRAIRIE NATIONALE ET ÉTRANGÈRE.

IMPRIMERIE, LIBRAIRIE, LITHOGRAPHIE.

1839

PRÉFACE.

Le succès extraordinaire que la musique de Rossini obtient dans toutes les contrées civilisées du monde, m'a décidé à faire un extrait de sa vie écrite par plusieurs auteurs, en y faisant plusieurs rectifications, et en y ajoutant une analyse des ouvrages qu'il a composés en France pour l'Académie Royale de musique. On trouvera aussi dans cet ouvrage plusieurs événements qu'ont ignorés les écrivains respectables qui, par leurs écrits, ont voulu avant sa mort ajouter une feuille de

laurier à la couronne d'immortalité de ce grand et incomparable compositeur.

Comme il est difficile d'écrire l'histoire d'un homme vivant, et surtout d'un homme comme Rossini, qui ne laisse d'autres traces après lui que le souvenir des sensations indéfinissables dont sa divine musique remplit les cœurs, j'ose espérer que si une inexactitude m'était échappée, on me pardonnera, vu le nombre infini des petits faits qui remplissent les pages suivantes.

Vie de Rossini.

I

CHAPITRE PREMIER.

Le 29 février 1792, Joachim Rossini naquit à Pesaro, jolie petite ville de l'État du pape, sur le golfe de Venise. C'est un port assez fréquenté. Pesaro s'élève au milieu de collines couvertes de bois, qui s'étendent jusqu'au rivage de la mer ; rien de désolé, rien de stérile, rien de brûlé par le vent de mer. Les rivages de la Méditerranée, et en particulier ceux du golfe de Venise, n'ont rien de l'aspect sauvage et sombre que les vagues immenses et les vents puissants de l'Océan donnent à ses bords. Là,

comme sur la frontière d'un grand empire despotique, tout est pouvoir irrésistible et désolation; tout est douce volupté et beauté touchante vers les rives ombragées de la Méditerranée. On reconnaît sans peine le berceau de la civilisation du monde. C'est là que, il y a quarante siècles, les hommes s'avisèrent, pour la première fois, qu'il y avait du plaisir à cesser d'être féroce; la douce volupté les civilisa; ils reconnurent qu'aimer valait mieux que tuer : c'est encore l'erreur de la pauvre Italie; c'est pour cela qu'elle fut tant de fois conquise et malheureuse. Ah! si le bon Dieu en avait fait une île! Son état politique n'est point à envier; toutefois, c'est de l'ensemble de sa civilisation que nous avons vu sortir, depuis quelques siècles, tous les grands hommes qui ont fait les délices du monde; depuis Raphaël jusqu'à Canova, depuis Pergolèse jusqu'à Rossini, tous les hommes de génie destinés à charmer l'univers par les beaux-arts, sont nés au pays où l'on aime.

La Romagne, qui donna le jour à Rossini, est au nombre des contrées les plus sauvages et les plus féroces de toute la Péninsule.

Le père de Rossini était un pauvre joueur de cor du troisième ordre, de ces simphonistes am-

bulants qui, pour vivre, courent les foires de Sinigaglia, de Fermo, de Forli, et autres petites villes de la Romagne ou voisine de la Romagne. Ils vont faire partie des petits orchestres impromptus qu'on réunit pour l'opéra de la foire. Sa mère, qui fut une beauté, était une seconde dona passable. Ils allaient de ville en ville, et de troupe en troupe, le mari jouant dans l'orchestre, la femme chantant sur la scène; pauvres par conséquent : et Rossini leur fils, couvert de gloire, avec un nom qui retentit dans toute l'Europe, fidèle à la pauvreté paternelle, n'avait pas mis de côté, pour tout capital, il y a dix-huit ans (1822), lorsqu'il est allé à Vienne, une somme égale à la paye annuelle d'une des actrices qui le chantent à Paris ou à Lisbonne.

On vit pour rien à Pesaro, et cette famille, quoique subsistant sur une industrie bien incertaine, n'était pas triste, et surtout ne s'inquiétait guère de l'avenir.

En 1799, les parents de Rossini l'emmenèrent de Pesaro à Bologne; mais il ne commença à étudier la musique qu'à l'âge de douze ans, en 1804; son maître fut D. Angelo Tesei. Au bout de quelques mois, le jeune Gioacchino gagnait déjà quelques paoli en allant chanter

dans les églises. Sa belle voix de soprano et la vivacité de ses petites manières le faisaient bien venir des prêtres directeurs des *Funzioni*. Sous le professeur Angelo Tesei, Gioacchino apprit fort bien le chant, l'art d'accompagner et les règles du contrepoint. Dès l'année 1806, il était en état de chanter, à la première vue, quelque morceau de musique que ce fût, et l'on commença à concevoir de lui de grandes espérances; sa jolie figure faisait penser à en faire un ténor.

Le 27 août 1806, il quitta Bologne pour faire une tournée musicale en Romagne. Il tint le piano comme directeur d'orchestre à Lugo, Ferrare, Forli, Linigaglia, et autres petites villes. Ce ne fut qu'en 1807 que le jeune Rossini cessa de chanter dans les églises. Le 20 mars de cette année, il entra au Lycée de Bologne et prit des leçons de musique du père Stanislao Mattei.

Un an après (le 11 août 1808), Rossini fut en état de composer une symphonie et une cantate intitulée : *Il pianto d'Armonia*. C'est son premier ouvrage de musique vocale. Immédiatement après il fut élu directeur de l'Académie des Concordi (réunion musicale existant alors dans le sein du Lycée de Bologne).

Rossini était si savant à dix-neuf ans, qu'il fut choisi pour diriger, comme chef d'orchestre, les *Quatre Saisons*, que l'on exécuta à Bologne. Quand les parents de Rossini n'avaient point d'engagement, ils revenaient habiter leur pauvre petite maison à Pesaro. Quelques amateurs riches de cette ville, je crois de la famille Perticari, prirent le jeune Rossini sous leur protection. Une femme aimable, qui passait pour une beauté, eut l'heureuse idée de l'envoyer à Venise ; il y composa, pour le théâtre San-Mosè, un petit opéra en un acte intitulé la *Cambiale di Matrimonio* (1810). Après un petit succès, il revint à Bologne, et l'automne de l'année suivante (1811), il y fit jouer l'*Equivoco Stravagante*. Il retourna à Venise, et donna, pour le carnaval de 1812, l'*Inganno felice*.

Ici le génie éclate de toutes parts. Un œil exercé reconnaît sans peine, dans cet opéra en un acte, les idées mères de quinze ou vingt morceaux capitaux qui, plus tard, ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini.

Il y a un beau trio, celui du paysan Tarabotto, du Seigneur, qu'il adore et qu'il ne reconnaît pas.

L'*Inganno felice* est comme les premiers tableaux de Raphaël sortant de l'école du Per-

rugin ; on y trouve tous les défauts et toutes les timidités de la première jeunesse. Rossini, effrayé de ses vingt ans, n'osait pas encore chercher uniquement à se plaire à soi-même. Un grand artiste se compose de deux choses : une âme exigeante, tendre, passionnée, dédaigneuse, et un talent qui s'efforce de plaire à cette âme, et de lui donner des jouissances en créant des beautés nouvelles. Les protecteurs de Rossini lui procurèrent un engagement pour Ferrare ; il y donna durant le saint temps du carême de 1812, un *Oratorio* intitulé : *Cirò in Babilonia* (Cyrus à Babylone), ouvrage rempli de grâce, mais inférieur, ce me semble, pour l'énergie, à l'*Inganno felice*. Rossini fut appelé de nouveau à Venise ; mais l'impressario de San-Mosè, non content d'avoir pour quelques sequins un compositeur aimable, chéri des dames, et dont le génie naissant allait procurer la vogue à son théâtre, le voyant pauvre, se permit de le traiter légèrement. Rossini donna sur-le-champ une marque de ce caractère original qui l'a toujours mis à son rang, et que peut-être il n'eût jamais eu s'il fût né dans un pays moins sauvage.

En sa qualité de compositeur, Rossini était maître absolu de faire exécuter tout ce qui lui

passerait par la tête, aux instruments de son orchestre; il réunit dans l'opéra nouveau, la *Scala di seta* (l'Échelle de soie), qu'il fit pour l'impressario insolent, toutes les extravagances et les bizarreries qui, on peut le croire, n'ont jamais manqué dans cette tête-là. Par exemple, à l'allegro de l'ouverture, les violons devaient s'interrompre à chaque mesure pour donner un petit coup avec l'archet sur le réverbère en fer blanc dans lequel est placée la chandelle qui les éclaire. Qu'on se figure l'étonnement et la colère d'un public immense accouru de tous les quartiers de Venise et même de la Terre-Ferme pour l'opéra du jeune maëstro : ce public, qui deux heures avant l'ouverture assiégeait les portes, et qui ensuite avait été forcé d'attendre deux heures dans la salle, se crut personnellement insulté, et siffla comme un public italien en colère. Rossini, loin d'être affligé, demanda en riant à l'impressario ce qu'il avait gagné à le traiter avec légèreté, et partit pour Milan, où ses amis lui avaient procuré un engagement. Rossini reparut un mois après à Venise; il donna successivement deux farze (opéras en un acte) au théâtre San-Mosè : l'*Occasione fa il ladro* (1812), et *Il figlio per Azzardo* (carnaval de 1813). Ce fut dans ce

même carnaval de 1813 que Rossini fit *Tancrède*.

On peut juger du succès qu'eut cette œuvre céleste à Venise, le pays d'Italie où on juge le mieux de la beauté des chants : l'empereur et roi Napoléon eût honoré Venise de sa présence, que son arrivée n'y eût pas distrait de Rossini. C'était une folie, une vraie fureur, comme dit cette belle langue italienne créée pour les arts. Depuis le gondolier jusqu'au plus grand seigneur, tout le monde répétait :

Ti rivedrò, mi rivedrai.

Au tribunal, où l'on plaide, les juges furent obligés d'imposer silence à l'auditoire qui chantait :

Ti rivedrò.

Ceci est un fait dont j'ai trouvé des centaines de témoins dans les salons de madame Benzoni.

Les delettanti se disaient en s'abordant : « Notre Cimarosa est revenu au monde. » C'était bien mieux, c'étaient de nouveaux plaisirs, c'étaient des effets nouveaux. Avant Rossini, il y avait souvent bien de la langueur et de la lenteur dans l'opéra seria ; les morceaux ad-

mirables étaient clair-semés, souvent ils se trouvaient séparés par quinze ou vingt minutes de récitatif et d'ennui; Rossini venait de porter dans ce genre de composition, le feu, la vivacité, la perfection de l'opéra buffa.

Le succès de Rossini est d'avoir transporté une partie de ce feu du ciel, fixé dans l'opéra buffa, de l'avoir transporté, dis-je, dans l'opéra di mezzo caractere, comme le *Barbier de Séville*, et dans l'opéra seria, comme *Tancrède*; car ne vous figurez pas que le *Barbier de Séville*, tout gai qu'il vous semble, soit encore l'opéra buffa; il n'est qu'au second degré de gaieté.

Tancrède.

II

CHAPITRE II.

Ce charmant opéra a fait le tour de l'Europe en quatre ans. A quoi bon analyser et juger *Tancrède?* Chaque lecteur ne sait-il pas déjà tout ce qu'il en doit penser? et, au lieu de juger *Tancrède* avec moi, ne va-t-il pas me juger avec *Tancrède?* Grâce à madame Pasta, Paris n'a-t-il pas vu *Tancrède* comme il n'a jamais été donné nulle part?

A Venise Rossini avait fait pour l'arrivée de Tancrède un grand air dont la Melanotte ne

voulut pas ; et comme cette excellente cantatrice était alors dans la fleur de la beauté, du talent et des caprices, elle ne lui déclara son antipathie pour cet air que l'avant-veille de la première représentation. Qu'on juge du désespoir du maëstro ! voilà de ces choses qui font devenir fou à cet âge et dans cette position. « Si après l'équipée de mon dernier opéra, se » disait Rossini, l'on siffle l'entrée de Tancrède, » tout l'opéra va à terre (tombe à plat). »

Le pauvre jeune homme rentre pensif à sa petite auberge ; une idée lui vient ; il écrit quelques lignes, c'est le fameux

Tu che accendi,

l'air au monde qui peut-être a jamais été le plus chanté, et en plus de lieux différents. On raconte à Venise que la première idée de cette cantilène délicieuse, qui dit si bien le bonheur de se revoir après une longue absence, est prise d'une litanie grecque ; Rossini l'avait entendu chanter quelques jours auparavant à vêpres dans l'église d'une des petites îles des lagunes de Venise. Les Grecs ont porté l'air de bonheur de la mythologie même dans la religion terrible des chrétiens.

A Venise cet air s'appelle l'*Aria dei risi*. J'avoue que c'est un nom bien vulgaire, et je suis assez embarrassé pour raconter la petite anecdote plus gastronomique que poétique qui le lui a valu. *Aria dei risi*, puisqu'il faut l'avouer, veut dire l'Air du riz. En Lombardie, tous les dîners, celui du plus grand seigneur comme celui du plus petit maëstro, commencent invariablement par un plat de riz; et comme on aime le riz fort peu cuit, quatre minutes avant de servir, le cuisinier fait toujours faire cette question importante : *Bisogna mettere i-risi?* Comme Rossini rentrait chez lui désespéré, le camérier lui fit la question ordinaire; on mit le riz au feu, et avant qu'il fût prêt Rossini avait fini l'air :

Di tanti palpiti.

Le nom d'*Aria dei risi* rappelle qu'il a été fait en un instant.

Que dire de cette admirable cantilène? il me semble qu'il serait également ridicule d'en parler et à qui la connaît, et à qui ne l'a jamais entendue; et d'ailleurs, qui ne l'a pas entendue en Europe?

Les seules personnes qui aient vu madame

Pasta dans le rôle de *Tancrède*, savent que le récitatif

Oh patria, ingrata patria!

peut être plus sublime et plus entraînant que l'air lui-même. Madame Fodor avait fait une contredanse de cet air qu'elle plaçait dans la leçon de chant du *Barbier de Séville*. On peut chanter supérieurement un air quelconque avec une belle voix ; on peut être une serinette sublime : il faut de l'âme pour les récitatifs. Dans l'air lui-même, le passage sur les mots *alma gloria* ne sera jamais chanté par un être né en deçà des Alpes.

A l'arrivée de Tancrède, on peut voir dans l'orchestre le sublime de l'harmonie dramatique.

Ce n'est pas, comme on le croit en Allemagne, l'art de faire exprimer les sentiments du personnage qui est en scène par les clarinettes, par les violoncelles, par les hautbois ; c'est l'art bien plus rare, de faire dire par les instruments la partie de ces sentiments que le personnage lui-même ne pourrait nous confier. Tancrède, en arrivant sur la plage déserte, peint d'un mot ce qui se passe dans son cœur ; il convient

ensuite à l'expression par le geste et par la voix humaine, qu'il emploie quelques instants de silence à contempler cette patrie ingrate, qu'il revoit avec une émotion si mélangée de plaisir et de peine. S'il parlait en ce moment, Tancrède choquerait l'intérêt que nous lui portons, et l'idée que nous aimons à nous former de son émotion profonde en revoyant les lieux qu'habite Amenaïde. Tancrède doit se taire, mais pendant qu'il garde un silence qui convient si bien aux passions qui l'agitent, les soupirs des cors vont nous peindre une autre partie de son âme, et peut-être des sentiments dont il n'ose pas convenir avec lui-même, et qu'il n'exprimerait jamais par la voix.

Voilà ce que la musique ne savait pas faire du temps de Pergolèse et des Sacchini, et voilà ce que les Allemands non plus ne savent pas faire. Ils font dire tout bonnement par les instruments, non-seulement ce qu'ils devraient nous apprendre, mais encore ce que le personnage lui-même devrait nous dire par son chant. Ordinairement ce chant, dépourvu d'expression ou exagérant l'expression comme l'enluminure exagère les couleurs d'un tableau de Raphaël, ne se fait entendre que pour reposer des effets d'orchestre. Les héros sont comme

ces princes remplis des meilleures intentions du monde, mais qui, ne pouvant dire par eux-mêmes que des choses assez communes, vous renvoient toujours à leurs ministres dès qu'il se présente à faire quelque réponse importante.

Les instruments ont, comme les voix humaines, des caractères distinctifs ; par exemple, durant l'air et le récitatif de Tancrède, Rossini a employé la flûte ; cet instrument a un talent tout particulier pour peindre la joie mêlée de tristesse, et c'est bien là le sentiment de Tancrède en revoyant cette patrie ingrate où il ne peut reparaître que sous un déguisement.

Ce qui excita des transports si vifs à Venise, ce fut la nouveauté de ce style, ce furent des chants délicieux garnis, si j'ose m'exprimer ainsi, d'accompagnements singuliers, imprévus, nouveaux, qui réveillaient sans cesse l'oreille, et jetaient du piquant dans les choses les plus communes en apparence ; et cependant les accompagnements produisaient des effets si séduisants, sans jamais nuire à la voix !

L'expression marquante de cette belle partition de *Tancrède*, c'est l'ardeur belliqueuse et chevaleresque, cette touchante et délicieuse folie du moyen âge, qui, chez les esprits éle-

vés, faisait une chose d'âme, de la guerre et des dangers que nous avons réduits à n'être plus qu'une vilenie méthodique et mathématique. Ici il ne doit plus être question des moyens physiques de l'art choisis par Rossini, et par lui employés avec plus ou moins de succès ; nous sommes bien au-dessus de telles considérations. Il faut remarquer qu'il peint une chose nouvelle : la partie de Tancrède dans le duo : *ah! se dè mali miei*, qui commence par la profonde mécancolie d'un héros,

Nemico il ciel provai,
Fin da primi anni ognor.
. . . .
Ah ! son si misero.

finit par l'éclatant triomphe du courage qui sait se roidir contre tous les malheurs. Après ce petit mouvement de faiblesse et d'amour, si naturel et si touchant, nous avons de l'honneur moderne dans toute sa pureté, et voilà ce qu'aucun maître d'Italie n'aurait eu l'idée de faire avant *Arcole* et *Lodi*. Ces mots sont les premiers que Rossini ait entendu prononcer autour de son berceau; ces mots sublimes sont de 1796 ; Rossini avait cinq ans, il put voir passer à Pesaro ces immortelles demi-brigades

de 1796, qui, animées du pur enthousiasme guerrier, sans croix, sans luxe, sans grands cordons, allaient nous conquérir à Tolentino ces tableaux, ces statues, ces monuments qui depuis, quand les oripeaux monarchiques nous eurent énervés, nous furent enlevés si facilement. En entendant les accents sublimes que l'honneur inspire à Tancrède, jurons de nous venger un jour et d'aller les reprendre.

Pendant ce duo guerrier, les trompettes sont employées avec une adresse infinie et digne d'un maître consommé. Rossini devinait par instinct, à dix-sept ans, ce que d'autres parviennent à peine à comprendre et à sentir à la suite d'études longues et pénibles.

Le mouvement de mélodie

Il vivo Lampo,

au moment où Tancrède tire son épée, me semble la plus belle chose que Rossini ait jamais faite; cela est parfaitement noble, parfaitement vrai, parfaitement neuf.

Les douze mesures que chante Tancrède quand on le ramène sur le char de triomphe, sont délicieuses; c'est un repos pour l'âme. Le chœur des chevaliers qui cherchent Tancrède dans la forêt : *Regna il terror*, est presque aussi

beau dans un autre genre, que l'air *Il vivo Lampo*.

C'est, suivant moi, la perfection de l'union de la mélodie italienne à l'harmonie allemande; là devrait s'arrêter la révolution qui nous précipite vers l'harmonie compliquée.

Il faut tout le tragique de cette terrible parole *ennui*, pour me forcer à cesser de louer *Tancrède*.

On sent bien que dans un pays comme Venise, Rossini fut aussi heureux comme homme, qu'il était glorieux comme compositeur. Bientôt la M***, charmante cantatrice bouffe, alors dans toute la fleur du génie et de la jeunesse, l'arracha aux grandes dames, ses premières protectrices. Il fut fort ingrat, dit-on; il y eut bien des larmes répandues. On raconte, à ce sujet, une anecdote assez compliquée et surtout fort plaisante, qui met dans un jour parfait le caractère audacieux et gai de Rossini, et sa facilité à prendre des partis décisifs; mais, en vérité, je ne puis imprimer cette anecdote-là, quelques changements que je misse dans les noms, pour dépayser les curieux; cette histoire a des circonstances si extraordinaires, que tout le monde en Italie nommerait les acteurs. Attendons quelques années; on dit que la M***,

pour n'être pas en reste avec Rossini, lui sacrifia le prince Lucien Bonaparte. C'est pour la Marcolini, c'est pour sa délicieuse voix de contralto; c'est pour son admirable jeu comique qu'il composa le rôle si plaisant de l'*Italienne à Alger*, que nous voyons si noblement défigurer dans le Nord.

L'Italienne à Alger.

III

CHAPITRE III.

L'ouverture de l'*Italienne* est délicieuse, l'introduction est admirable; elle peint juste et avec profondeur, la douleur d'une pauvre femme délaissée; le chant qui fixe les yeux sur cet état de l'âme :

Ah ! lo sposo or più non m'ama,

est charmant, et cette douleur n'a rien de tragique. Arrêtons-nous sur ce peu de mots : c'est tout simplement la perfection du genre bouffe,

aucun autre compositeur vivant ne mérite cette louange, et Rossini lui-même a bientôt cessé d'y prétendre. Quand il écrivait l'*Italienne à Alger*, il était dans la fleur du génie et de la jeunesse; il ne craignait pas de se répéter, il ne cherchait pas à faire de la musique forte; il vivait dans cet aimable pays de Venise, le plus gai de l'Italie et peut-être du monde, et certainement le moins pédant. Le résultat de ce caractère des Vénitiens, c'est qu'ils veulent avant tout, en musique, des chants agréables et plus légers que passionnés. Ils furent servis à souhait dans l'*Italienne à Alger;* jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère; et de tous les opéras qui ont jamais existé, c'est celui qui devait plaire le plus à des Vénitiens. Aussi, voyageant dans le pays de Venise en 1817, je trouvai qu'on jouait en même temps l'*Italienne* à Brescia, à Vérone, à Venise, à Vicence, et à Trévise.

A Venise, à la fin de la finale chantée par Paccini, Galli et la Marcolini, les spectateurs ne pouvaient plus respirer, et s'essuyaient les yeux. L'impression est bien celle que les gens de goût attendent d'un opéra buffa; elle est extrêmement forte; c'est donc un chef-d'œuvre. On n'était pas obligé à Venise ou à Vicence, de

descendre jusqu'à exprimer les détails de ce raisonnement ; tout le monde s'écriait en mourant de rire : Sublime ! divin !

Le génie, dans l'*Italienne à Alger*, finit avec le magnifique trio qu'on a trouvé trop gai pour Paris ; l'air de la fin est à la fois un tour de force en faveur de madame Marcolini ; où trouver une *prima dona* d'une poitrine assez robuste pour chanter un grand air à roulades à la fin d'une pièce aussi fatigante? Voilà de ces choses qui embarrassent en Italie, et empêchent quelquefois de donner l'*Italienne ;* à Louvois, mademoiselle Naldi a chanté cet air-là comme tous les autres.

Cet air est en même temps un monument historique. Quoi ! un monument historique dans le final d'un opéra buffa? Hélas ! oui, messieurs; cela est peut-être contre les règles, mais cela n'en a pas moins l'audace d'être.

« Songe à la patrie, sois intrépide,
» Accomplis ton devoir;
» Pense que l'Italie
» A vu plus d'une fois
» Parmi ses enfants des exemples
» Sublimes de valeur et de dévouement.

La Pietra del Paragone.

IV

CHAPITRE IV.

Il me semble que c'est madame Marcolini qui fit engager Rossini à Milan pour l'automne de 1812. Il fit, pour la Scala, la *Pietra del Paragone.* Il avait vingt et un ans; il eut le bonheur d'être chanté par la Marcolini, et par Galli, Bonoldi et Parlamagni, à la fleur de leur talent, et qui tous eurent un succès fou. La bonté du public s'étendit jusqu'au pauvre Vasoli, ancien grenadier de l'armée d'Égypte, presque aveugle, et chanteur du troisième

ordre, qui se fit une réputation dans l'air du Missipipi.

La *Pietra del Paragone* est, suivant moi, le chef-d'œuvre de Rossini dans le genre bouffe.

Si vous parlez de la *Pietra del Paragone* en Lombardie, personne ne vous entend; il faut dire *il Sigillara*. L'effet du final *Sigillara* fut délicieux pour le public; cet opéra créa à la Scala une époque d'enthousiasme et de joie; on accourait en foule de Milan, de Parme, de Plaisance, de Bergame, de Brescia, et de toutes les villes à vingt lieues à la ronde. Rossini fut le premier personnage du pays; on s'empressait pour le voir. L'amour se chargea de le récompenser. A la vue de tant de gloire, la plus jolie peut-être des jolies femmes de la Lombardie, jusque-là fidèle à tous ses devoirs, et qu'on citait en exemple aux jeunes femmes, oublia ce qu'elle devait à sa gloire, à son palais, à son mari, et enleva publiquement Rossini à la M***. Rossini fit de sa jeune maîtresse la première musicienne peut-être de l'Italie; c'est à côté d'elle, sur son piano et à sa maison de campagne de B***, qu'il a composé la plupart des airs et des cantilènes qui, plus tard, ont fait le succès de ses trente chefs-d'œuvre.

La *Pietra del Paragone* finit par un grand air, comme l'*Italiana in Algeri*. La Marcolini voulut paraître sous des habits d'homme, et Rossini fit arranger par le poëte que Clarice se déguiserait en capitaine de hussards, toujours pour arracher au comte l'aveu de son amour.

La Conscription et l'Envie.

V

CHAPITRE V.

Après tant de succès, Rossini alla revoir Pesaro et sa famille, à laquelle il est passionnément attaché. Il n'a écrit de sa vie qu'à une seule personne, sa mère, et il adresse sans façon ses lettres :

All ornatissima signora Rossini, madre del celebre Maëstro, in Bologna.

Tel est le caractère de l'homme ; moitié au sérieux, moitié en se moquant, il avoue la

gloire qui l'entoure et ne songe guère à la petite modestie d'académie; c'est ce qui me fait croire qu'à Paris il n'aurait pas de succès personnel. Heureux par son génie au milieu du peuple le plus sensible de l'univers, enivré d'hommages au sortir de l'enfance, il croit en sa propre gloire, et ne voit pas pourquoi un homme tel que Rossini ne serait pas naturellement et sans concession au même rang qu'un général de division ou qu'un ministre : ils ont gagné un gros lot à la loterie de l'ambition; lui, il a gagné un gros lot à la loterie de la nature. Cette phrase est de Rossini. Je la lui ai entendu dire à Rome, en 1819, un soir qu'il faisait entendre la société du prince Ghigi.

Vers le temps de son voyage à Pesaro, il eut un nouveau succès alors bien rare : les terribles lois de la conscription s'abaissèrent devant son génie naissant; le ministre de l'intérieur du royaume d'Italie osa proposer une exception en sa faveur au prince Eugène; et le prince, malgré la peur affreuse que lui faisaient les lettres de Paris, céda à la voix publique. Rossini, dégagé du métier de soldat, alla à Bologne; il y était attendu par des aventures du même genre que celles de Milan, l'enthousiasme du public et l'amour des plus belles.

Les rigoristes de Bologne, célèbres en Italie, et qui jouent en musique à peu près le même rôle que les membres de l'Académie française pour les trois unités, lui reprochèrent avec raison de faire quelquefois des fautes contre les règles de la composition. Il en convint : « Je » n'aurais pas tant de fautes à me reprocher, » dit-il aux pauvres rigoristes, si je lisais deux » fois mon manuscrit ; mais vous savez que » j'ai à peine six semaines pour composer un » opéra : je m'amuse pendant le premier mois ; » et quand voulez-vous que je m'amuse, si ce » n'est à mon âge et avec mes succès ? voulez- » vous que j'attende d'être vieux et envieux ? » Enfin arrivent les quinze derniers jours ; j'é- » cris tous les matins un duo ou un air, qu'on » répète le soir. Comment voulez-vous que je » m'aperçoive d'une faute de grammaire dans » les accompagnements ? »

On fit grand bruit dans les cercles de Bologne de ces fautes de grammaire. Des pédants prétendirent jadis que Voltaire ne savait pas l'orthographe.

— Tant pis pour l'orthographe, dit Rivarol.

A Bologne, M. Gherardi répondait aux déclamations des pédants, qui reprochaient amèrement à Rossini des infractions nombreuses

aux règles de la composition : « Qui a fait ces règles? sont-ce des gens supérieurs en génie à l'auteur de *Tancrède*? Une sottise, parce qu'elle est antique et que tous les maîtres d'école l'enseignent, cesse-t-elle d'être une sottise?

» Examinons ces prétendues règles : et d'abord, qu'est-ce que des règles que l'on peut enfreindre sans que le public s'en aperçoive et sans que ses plaisirs en soient le moins du monde diminués? »

Je crois qu'à Paris, M. Berton, de l'Institut, a renouvelé cette querelle; le fait est qu'on ne remarque nullement ces fautes en entendant les chefs-d'œuvre de Rossini; c'est comme si l'on faisait un crime à Voltaire de ne pas employer les mêmes coupes de phrases et les mêmes tours que La Bruyère et Montesquieu. Le second de ces grands écrivains disait : « Un » membre de l'Académie française écrit comme » on écrit; un homme d'esprit écrit comme il » écrit. »

Il fallait un prétexte à l'envie d'une cinquantaine de compositeurs connus, qui venaient de se voir anéantis en quelques mois par les œuvres d'un étourdi de vingt ans. Ces sortes de reproches, soutenus par une classe, font tou-

jours un certain effet, et ils seront reproduits tant qu'on applaudira les opéras de Rossini. La discussion des fautes d'orthographe occuperait quarante pages et ennuierait mortellement; je la supprime : le seul exposé technique des objections des pédants remplirait dix feuillets. Le lecteur peut aller à Feydeau un jour où l'on donne *Montano et Stéphanie*, et le lendemain entendre *Tancrède* : M. Berton apparemment n'est pas tombé dans ces fautes de composition qu'il reproche avec tant de hauteur à M. Rossini; eh bien! je prie le lecteur de répondre la main sur la conscience : quelle est la différence des deux ouvrages?

Il y a dans chaque ville d'Italie vingt croque-notes qui, pour un sequin, se seraient chargés de corriger toutes les fautes de langue d'un opéra de Rossini. J'ai ouï faire une autre objection : les pauvres d'esprit, en lisant ses partitions, se scandalisent de ce qu'il ne tire pas un meilleur parti de ses idées. C'est l'avare qui traite de fou l'homme riche et heureux qui jette un louis à une petite paysanne en échange d'un bouquet de roses : il n'est pas donné à tout le monde de comprendre les plaisirs de l'étourderie.

A Bologne, le pauvre Rossini eut un embar-

ras plus sérieux que celui des pédants : sa maîtresse de Milan, abandonnant son palais, son mari, ses enfants, sa réputation, arriva un beau matin dans sa petite chambre d'auberge plus que modeste. Le premier moment fut de la plus belle tendresse ; mais bientôt parut aussi la femme la plus célèbre et la plus jolie de Bologne (la princesse C....); Rossini se moqua de toutes deux, leur chanta un air bouffe et les planta là ; il n'est pas fort pour l'amour.

L'Impressario et son Théâtre.

VI

CHAPITRE VI.

De Bologne, qui est le quartier général de la musique en Italie, Rossini fut engagé pour toutes les villes où se trouve un théâtre. On faisait partout aux impressari la condition de faire écrire un opéra par Rossini. On lui donnait en général mille francs par opéra, et il en faisait quatre ou cinq tous les ans.

Voici le mécanisme des théâtres d'Italie : un entrepreneur (et c'est très-souvent le praticien le plus riche d'une petite ville ; ce rôle donne

de la considération et des plaisirs, mais ordinairement il est ruineux); un riche praticien, dis-je, prend l'entreprise du théâtre de la ville où il brille; il forme une troupe toujours composée de la prima dona, le ténor, le basso cantante, le basso buffo, une seconde femme et un troisième bouffe. L'impressario engage un maëstro (compositeur), qui lui fait un opéra nouveau, en ayant soin de calculer ses airs pour la voix des sujets qui doivent les chanter. L'impressario achète le poëme; c'est une dépense de 60 ou 80 francs; l'auteur est quelque malheureux abbé parasite dans quelque maison riche du pays. Le rôle si plaisant du parasite, si bien peint par Térence, est encore dans toute sa gloire en Lombardie, où la plus petite ville a cinq ou six maisons de cent mille livres de rentes. L'impressario, qui est le chef d'une de ces maisons, remet le soin de toutes les affaires financières de son théâtre à un régisseur, qui est d'ordinaire l'avocat archifripon qui lui sert d'intendant; et lui l'impressario devient amoureux de la prima dona : le grand objet de curiosité dans la petite ville est de savoir s'il lui donnera le bras en public.

La troupe, ainsi organisée, donne enfin sa première représentation après un mois d'in-

trigues burlesques et qui sont la nouvelle du pays. Cette prima recita fait le plus grand événement public pour la petite ville, et tel que je n'en trouve point à lui comparer à Paris. Huit à dix mille personnes disputent pendant trois semaines les beautés et les défauts de l'opéra, avec toute la force d'attention qu'ils ont reçue du ciel, et surtout avec toute la force de leurs poumons. Cette première représentation, quand elle n'est pas interrompue par une esclandre, est ordinairement suivie de vingt ou trente autres, après quoi la troupe se disperse. Cela s'appelle en général une saison (una statione); la meilleure saison est celle du carnaval. Les chanteurs qui ne sont pas engagés se tiennent communément à Bologne ou à Milan; là ils ont des agents de théâtre qui s'occupent de les placer et de les voler.

Après cette petite description des mœurs théâtrales, le lecteur se fera de suite une idée de la vie singulière et sans analogue en France, que Rossini mena de 1810 à 1816. Il parcourut successivement toutes les villes d'Italie, passant deux ou trois mois dans chacune. A son arrivée, il était reçu, fêté, porté aux nues par les delettanti du pays; les 15 ou 20 premiers jours se passaient à recevoir des dîners, et à hausser

les épaules de la bêtise du libretto. Rossini, outre qu'il a dans l'esprit un feu étonnant, a été élevé par sa première maîtresse (la comtesse P***, de Pesaro), dans la lecture de l'Arioste, des comédies de Machiavel, de Fiabe de Gozzi, des poëmes de Burati, et sent fort bien les sottises d'un libretto. *Tu mi hai dato versi man on situazioni*, lui ai-je entendu dire plusieurs fois au poëte crotté qui se confond en excuses, et deux heures après lui apporte un sonnet; *umiliato alla gloria del piu gran maëstro d'Italia è del mondo.*

Après vingt jours de cette vie dissipée, Rossini commence à refuser les dîners et les soirées musicales, et il prétend s'occuper sérieusement à étudier les voix de ses acteurs ; il les fait chanter au piano, et on le voit obligé de mutiler les plus belles idées du monde parce que le ténor ne peut pas atteindre à la note dont sa pensée avait besoin, ou parce que la prima dona chante toujours faux dans le passage de tel ton à tel autre. Quelquefois, dans toute la troupe, il n'y a que le basso qui puisse chanter.

Enfin, vingt jours avant la première représentation, Rossini, connaissant bien les voix de ses chanteurs, se met à écrire ; il se lève tard, compose au milieu de la conversation de

ses nouveaux amis, qui, quoi qu'il fasse, ne le quittent pas un instant de toute la journée. Il va dîner avec eux à l'Osteria, et souvent souper; il rentre fort tard, et ses amis le reconduisent jusqu'à sa porte en chantant à tue-tête de la musique qu'il improvise, quelquefois un misèrere, au grand scandale des dévots du quartier; il rentre enfin, et c'est à cette époque de la journée, vers les trois heures du matin, que lui sont venues ses idées les plus brillantes. Il les écrit à la hâte et sans piano, sur de petits bouts de papier, et le lendemain il les arrange, les instrumente, pour parler son langage, en causant avec ses amis. Figurez-vous un esprit vif, ardent, que toutes choses frappent, qui tire parti de tout, qui ne s'embarrasse de rien; ainsi, dernièrement, composant son Moïse, quelqu'un lui dit : Vous faites chanter des hébreux, les ferez-vous naziller comme à la synagogue? cette idée le frappe, et sur-le-champ il compose un chœur magnifique qui commence en effet par certaines combinaisons de sons qui rappellent un peu la synagogue juive. Une seule chose, à ma connaissance, peut paralyser ce genre brillant, toujours créateur, toujours en action; c'est la présence d'un pédant qui vient lui parler gloire et théorie, et l'accabler

de compliments savants. Alors il prend de l'humeur, et se permet des plaisanteries souvent plus remarquables par leur énergie grotesque que par la mesure parfaite et l'atticisme. En Italie, comme il n'y a point de cour dédaigneuse s'amusant à épurer la langue, et que personne ne s'avise de songer à son rang avant que de rire, le nombre des choses réputées grossières ou ignobles est infiniment restreint; de là, la couleur particulière de la poésie de Monti; cela est noble, cela est sublime, et cependant cela ne rappelle nullement les scrupules et les timidités sottes d'un hôtel de Rambouillet. C'est le contraire de l'abbé Delille; le mot noble n'a pas le même sens en Italie et en France.

Rossini dit un jour à un pédant, monsignore de son métier, qui l'avait relancé jusque dans sa petite chambre d'auberge et qui l'empêchait de se lever :

« Ella mi vanta per mia gloria, etc... Vous voulez bien me parler de ma gloire : savez-vous, monseigneur, quel est mon véritable titre à l'immortalité? C'est d'être le plus bel homme de mon siècle. Canova m'a dit qu'il compte me prendre un jour pour modèle pour une statue d'Achille. » A ces mots, il saute de

son lit, et paraît aux yeux du monsignore (prélat romain) en costume d'Achille, ce qui est un grand manque de respect en ce pays-là. « Voyez-vous cette jambe, voyez-vous ce bras? continue-t-il; quand on est fait de cette façon, je pense qu'on est sûr de l'immortalité?... » Je supprime la suite du discours; une fois lancé dans la mauvaise plaisanterie, il s'exalte par le ton de ses paroles et par le rire fou que lui donnent ses propres idées; il improvise des sottises à l'infini, il devient outrageant, et rien ne peut l'arrêter. Ce monsignore pédant en fut bientôt réduit à prendre la fuite.

Composer n'est rien, à ce que dit Rossini; l'ennuyeux, c'est de faire répéter. C'est dans ce triste moment que le pauvre maëstro endure le supplice d'entendre défigurer, dans tous les tons de la voix humaine, ses plus belles idées, ses cantilènes les plus brillantes ou les plus suaves. Il y a de quoi se siffler soi-même, dit Rossini. Il sort triste des répétitions, il est dégoûté de ce qu'il admirait la veille.

Mais ces séances, si pénibles pour le jeune compositeur, sont à mes yeux le triomphe de la sensibilité italienne; c'est là que rassemblés autour d'un mauvais piano éclopé, dans le taudis qu'on appelle le ridotto du théâtre de

quelque petite ville, telle que Reggio ou Velletri, j'ai vu huit ou dix pauvres diables d'acteurs répéter au bruit de la cuisine et du tournebroche du voisin; je les ai vus éprouver et rendre admirablement les impressions les plus fugitives et les plus entraînantes que puisse donner la musique. C'est là que l'homme du Nord, étonné, voit des ignorants incapables de jouer une valse au piano, ou de dire quelle est la différence d'un ton à un autre, chanter et accompagner par instinct, et avec brio admirable, la musique la plus singulière et la plus originale, que le maëstro recompose et arrange sous leurs yeux à mesure qu'ils la chantent. Ils font cent fautes; mais en musique, toutes les fautes qui sont faites par excès de verve sont bientôt pardonnées, comme en amour toutes les fautes qui viennent de trop aimer.

Nous avons laissé Rossini faisant répéter son opéra à un mauvais piano, dans le ridotto de quelque petit théâtre d'une ville du troisième ordre, comme Pavie ou Imola. Si cette petite salle obscure est le sanctuaire du génie musical, et de l'enthousiasme des arts sans forfanterie et sans nulle idée au monde de comédie; en revanche aussi, toutes les prétentions et les disputes les plus grotesques de l'amour-propre

le plus incroyable et le plus naïf s'étalent à l'envi autour de ce méchant piano; quelquefois il y périt; on le brise à coups de poing et l'on finit par s'en jeter les morceaux à la tête. Je conseille à tout voyageur en Italie sensible aux arts, de se donner ce spectacle.

Revenons à la ville d'Italie que nous avons laissée dans l'anxiété, et l'on peut dire dans l'agitation qui précède le jour de la première représentation de son opéra.

Cette soirée décisive arrive enfin. Le maëstro se place au piano ; la salle est aussi pleine qu'elle peut l'être ; on est accouru de vingt milles à la ronde ; les curieux campent dans leurs calèches au milieu des rues ; toutes les auberges sont comblées dès la veille, et on y est d'une insolence rare. Toutes les occupations ont cessé; au moment de la représentation, la ville a l'air d'un désert, toutes les passions, toutes les incertitudes, toute la vie d'une population entière est concentrée dans la salle.

L'ouverture commence : on entendrait voler une mouche. Elle finit, et là éclate un vacarme épouvantable. Elle est portée aux nues, ou sifflée ou plutôt hurlée sans miséricorde. Ce n'est plus, comme à Paris, des vanités inquiètes, interrogeant de l'œil la vanité du voisin; ce

sont des énergumènes cherchant, à force de hurlements, de trépignements, de coups de cannes contre le dossier des banquettes, à faire triompher leur manière de sentir, et surtout voulant prouver qu'elle est la seule bonne; car il n'y a rien au monde d'intolérant comme l'homme sensible. Dès que vous voyez dans les arts un homme modéré et raisonnable, parlez-lui bien vite d'économie politique ou d'histoire, il sera magistrat distingué, bon médecin, bon mari, excellent académicien, tout ce que vous voudrez, enfin, excepté un homme fait pour sentir la musique ou la peinture. A chaque air de l'opéra nouveau, après un silence parfait, recommence le vacarme épouvantable; le mugissement d'une mer en courroux ne vous en donnerait qu'une idée peu exacte.

On entend juger distinctement le chanteur et le compositeur. On crie : Bravo, David, bravo, Pesaroni, ou bien toute la salle retentit des cris : Bravo, maëstro! Rossini se lève de sa place au piano, sa belle figure prend l'expression de la gravité, chose rare chez lui; il fait trois saluts, et couvert d'applaudissements, assourdi de cris singuliers, on lui crie des phrases entières de louanges; ensuite on passe à un autre morceau.

Rossini paraît au piano durant les trois premières représentations de son opéra nouveau, après quoi il reçoit ses 70 sequins (800 francs), prend part à un grand dîner d'adieu qui lui est donné par ses nouveaux amis, c'est-à-dire par toute la ville, et part en voiturin, avec un portemanteau beaucoup plus rempli de papiers de musique que d'effets, pour aller recommencer le même rôle, à quarante milles de là, dans une ville voisine. Ordinairement, il écrit à sa mère le soir de la première représentation, et lui envoie, pour elle et pour son vieux père, les deux tiers de la petite somme qu'il a reçue. Il part avec huit ou dix sequins, mais le plus gai des hommes, et, chemin faisant, ne manque pas de mystifier quelque sot si le hasard lui fait la grâce de lui en envoyer. Une fois, comme il se rendait en voiturin d'Ancône à Reggio, il se donna pour un maître de musique, ennemi mortel de Rossini, et passa tout le temps du voyage à faire chanter de la musique exécrable, qu'il composait à l'instant, sur les paroles connues de ses airs les plus célèbres, musique qu'il faisait bafouer comme étant celle des prétendus chefs-d'œuvre de cet animal nommé Rossini, que les gens de mauvais goût avaient la sottise de porter aux nues. Il n'y a

nulle fatuité à lui de mettre ainsi le discours sur la musique ; en Italie c'est la conversation la plus à la mode ; et après un mot sur Napoléon, c'est toujours le propos auquel on revient.

Du changement opéré dans le style de Rossini.

VII

CHAPITRE VII.

Aujourd'hui il y a un maëstro qui fait oublier l'auteur de *Tancrède* : c'est celui de la *Gazza Ladra*, de *Zelmire*, de *Sémiramis*, de *Mosè*, d'*Othello* ; c'est le Rossini de 1820.

Dans l'école italienne de 1815, et dans l'opéra de *Tancrède*, que je prends comme le représentant de cette école, afin d'éviter toute idée vague ou obscure, les accompagnements ne nuisent pas au chant.

Rossini trouva ce juste degré de clair-obscur

harmonique qui irrite doucement l'oreille sans la fatiguer ; en me servant du mot irriter, j'ai parlé le langage des physiologistes ; l'expérience prouve que l'oreille a toujours besoin (en Europe du moins) de se reposer sur un accord parfait ; tout accord dissonnant lui déplaît, l'irrite (ici faire une expérience sur le piano voisin), et lui donne le besoin de revenir à l'accord parfait.

Aujourd'hui un compositeur pourrait battre Rossini, et le faire oublier, en écrivant dans le style de *Tancrède*, bien différent du style de *Mosè*, d'*Élisabeth*, de *Maometto*, de la *Gazza Ladra*.

Nous verrons plus tard quelques anecdotes relatives à la cour de Naples, qui ont forcé Rossini à changer de style ; je ne pense pas que ce grand artiste donnât d'autres raisons de son changement, si par extraordinaire il voulait une fois en sa vie parler de musique d'un ton sérieux. Il pourrait alléguer cependant que plusieurs de ses derniers opéras ont été écrits pour des salles immenses et fort bruyantes : à San-Carlo et à la Scala, trois mille cinq cents spectateurs sont placés commodément ; le parterre lui-même est assis fort à l'aise sur de larges banquettes à dossier, qu'on renouvelle

tous les deux ans. Souvent aussi Rossini a dû écrire pour des voix fatiguées. S'il les eût laissées scoperte, chantant seules, avec peu d'accompagnements, ou s'il leur eût donné à exécuter des chants larges et soutenus (spianati e sostenuli), il aurait eu à craindre que les fautes de chant ne fussent trop évidentes, trop distinctement entendues, et fatales au maëstro comme au chanteur. Un jour qu'on lui reprochait à Venise l'absence des beaux chants bien développés sur les mesures lentes : « Dunque non sapete per che cani io scrivo? répondit-il; donnez-moi des Crevelli, et vous verrez. » Il est à peu près convenu que pour les grandes salles, il faut multiplier les morceaux d'ensemble; la *Gazza Ladra*, écrite pour l'immense salle de la Scala, paraît d'un effet plus dûr qu'elle ne l'est réellement, jouée dans une petite salle fort silencieuse comme Louvois, et par un orchestre qui méprise les nuances et regarde le piano comme un signe de faiblesse.

L'Aureliano in Palmira.

VIII

CHAPITRE VIII.

Je ne parlerai pas beaucoup de l'*Aureliano in Palmira* : ma grande raison, c'est que je ne l'ai pas vu. Cet opéra fut composé pour Milan en 1814 ; il eut le bonheur d'être chanté par Velutti et la Correa : la Correa, une des plus belles voix de femme qui aient paru depuis quarante ans ; Velutti, le dernier des bons castrats.

Je ne pense pas que l'*Aureliano* ait été donné ailleurs qu'à Milan ; je puis répondre qu'il n'a

pas paru à Naples de mon temps ; seulement lors du succès de l'*Élisabeth* de Rossini, le parti de l'envie se mit à dire que cette musique n'était autre que celle de l'*Aureliano in Palmira*. Cette assertion n'était fondée qu'à l'égard de l'ouverture; Rossini, sachant bien que celle de l'*Aureliano in Palmira* n'était pas connue des Napolitains, s'en servit sans façon.

Je ne connais de cet opéra que le duetto

Se tu m'ami, o mia regina,

entre un contralto et un soprano. J'ai eu le bonheur de l'entendre chanter cet hiver, à Paris, par deux voix comparables, si ce n'est supérieures, à tout ce que l'Italie a de plus délicat et de plus parfait. Je n'avais pas besoin de cette nouvelle preuve que la France produit de belles voix comme tous les pays du monde ; seulement nos professeurs de chant ne sont pas des Crescentini, et l'on croit encore en province et dans la rue Lepelletier, que chanter fort c'est chanter bien.

Ravi par l'accord parfait des voix délicieuses qui nous faisaient entendre

Se tu m'ami, o mia regina,

je me suis surpris plusieurs fois à croire que ce duetto est le plus beau que Rossini ait jamais écrit ; ce que je puis assurer, c'est qu'il produit l'effet auquel on peut reconnaître la musique sublime ; il jette dans une rêverie profonde. Lorsque, songeant à quelque souvenir de notre propre vie, et agités encore, en quelque sorte, par le sentiment d'autrefois, nous venons à reconnaître tout à coup le portrait de ce sentiment dans quelque cantilène de notre connaissance, nous pouvons assurer qu'elle est belle. Il me semble qu'il arrive alors une sorte de vérification de la ressemblance entre ce que le chant exprime et ce que nous avons senti, qui nous fait voir et goûter plus en détail les moindres nuances de notre sentiment, et des nuances à nous-mêmes inconnues jusqu'à ce moment. C'est par ce mécanisme, si je ne me trompe, que la musique entretient et nourrit les rêveries de l'amour malheureux.

Je n'ai vu non plus qu'une fois *Demetrio è Polibio* de Rossini ; c'était en 1814. Nous étions un soir du mois de juin à Brescia, à prendre des glaces, sur les vingt-trois heures (sept heures du soir), dans le jardin de la contessina L***, sous les grands arbres qui en font un lieu de délices dans ce climat brûlant. Ce jardin, un

peu élevé au-dessus du niveau de l'immense plaine de la Lombardie, est situé de manière à être couvert par l'ombre de la colline verdoyante qui s'avance sur la ville. Une femme de la société chantait à mi-voix un air qui parut aimable, car il se fit un silence général. Quel est cet air? demanda-t-on quand elle eut cessé de chanter. — Il est de *Demetrio è Polibio*, c'est le fameux duetto :

Questo cor te giura affetto.

— Est-ce le *Demetrio* que les petites Monbelli donnent demain à Como? — Précisément; Rossini l'a écrit pour elles (1812), et avec les passages que leur père, le vieux ténor Monbelli, lui a indiqués comme étant le mieux dans la voix de ses filles.

Est-il sûr que l'opéra soit de Rossini? dit une de ces dames; on assure que Monbelli a travaillé à la musique. — Il aura peut-être fourni à Rossini quelque ancien motif à la mode, lorsque lui, Monbelli, était célèbre vers l'an 1780 ou 1790. On dit que les petites Monbelli sont parentes de Rossini. — Pourquoi n'irions-nous pas à Como voir l'ouverture de la salle? dit la maîtresse de la maison... — Allons à Como, ré-

pondit-on de toutes parts ; et moins d'une demi-heure après, nous étions quatre voitures au galop des chevaux de poste, sur la route de Como, en passant par Bergame ; cette route côtoie les plus belles collines qui existent peut-être en Europe. Il fallait aller vite pour arriver à Como avant que le soleil du lendemain ne fût brûlant, et c'est ce qui nous faisait braver courageusement la peur des voleurs qui se rencontrent toujours dans les environs de Brescia et de Bergame, et qui même, assure-t-on, ont des intelligences dans la première de ces deux villes. Je crois que la peur qui effrayait les femmes augmentait nos plaisirs; sous prétexte de les distraire, nous osions nous livrer à toutes les idées singulières, inconnues sous un autre ciel, et tenant peut-être un peu de la folie que donne une belle nuit stellata; sous ce délicieux climat, le bleu du ciel est différent du nôtre. La suite de lacs et de montagnes couvertes de grands châtaigniers, d'orangers et d'oliviers, qui s'étend de Bassano à Domo d'Ossola, est peut-être la plus belle chose qui existe au monde. Comme aucun voyageur n'a célébré ce pays, il est resté à peu près inconnu, et ce n'est pas moi qui en parlerai, de peur de paraître exagéré. Je ne crains déjà

que trop qu'on m'adresse ce reproche pour tous les beaux effets que j'attribue à la musique.

Nous arrivâmes à Como à neuf heures du matin. Le soleil était déjà brûlant ; mais j'étais ami de l'hôte de l'Angelo, dont l'auberge donne sur le lac (en Italie, aucune amitié n'est à négliger) ; il nous donna des chambres très-fraiches ; les vagues du lac venaient se briser au pied de nos fenêtres, à huit pieds au-dessous de nos balcons. Il y eut à l'instant des barques couvertes de voiles pour ceux d'entre nous qui voulurent se baigner ; et enfin à huit heures du soir, nous nous trouvâmes frais et dispos dans la nouvelle salle de Como, ouverte ce soir-là au public pour la première fois. La foule était immense ; on était accouru des Monti di Brianza, de Venise, de Bellagio, de Lecco, de Chiavena, de la Tramezina, de tous les bords du lac à trente mille de distance. Nos trois loges nous coûtèrent 40 sequins (480 francs) ; et encore fût-ce par grâce que nous les obtînmes ; nous dûmes cette faveur à mon ami l'hôte de l'Angelo.

Tous les gens aisés de Como et des environs s'étaient cotisés pour élever ce théâtre, dans lequel on chantait ce soir-là pour la première

fois, et qui est de l'architecture la plus belle et la plus simple.

Un officier fort aimable et très-bel homme. M. M***, aide de camp du général L., que nous rencontrâmes fort heureusement dans l'astro du théâtre, et qui se trouva de la connaissance de ces dames, nous mit au fait de tous ces petits détails que l'on a grande envie de savoir quand on arrive dans un théâtre inconnu.

« La troupe que vous allez voir, nous dit-il, se compose d'une seule famille : des deux sœurs Monbelli, l'une, toujours habillée en homme au théâtre, fait les rôles de musico : c'est Marianne ; l'autre, Esther, a une voix plus étendue, quoique peut-être moins parfaitement suave, et remplit les rôles de prima dona dans *Demetrio e Polibio,* que la députation des amateurs de Como a choisi pour l'ouverture de leur théâtre ; le vieux Monbelli, ténor autrefois célèbre, fait le rôle du roi ; celui du chef des conjurés sera rempli par un bonhomme nommé Olivieri, attaché depuis longtemps à Mme Monbelli, la mère, et qui, pour être utile à la famille, remplit au théâtre les rôles d'utilités, et à la maison, est le cuisinier et le maëstro di casa de la famille. Sans être jolies, les deux Monbelli ont des figures qui plaisent généra-

lement ; mais elles sont d'une vertu sauvage ; on suppose que leur mère, qui est une ambitieuse (un dridone), veut les marier. »

Mis ainsi au fait de la petite chronique du théâtre, nous vîmes enfin commencer *Demetrio è Polibio*. Je n'ai, je crois, jamais senti plus vivement que Rossini est un grand artiste. Nous étions transportés, c'est le mot propre. Chaque morceau nous présentait les chants les plus purs, les mélodies les plus suaves. Nous nous trouvâmes bientôt comme perdus dans les détours d'un jardin délicieux, tel que celui de Windsor, par exemple, et où chaque nouveau site vous semble le plus beau de tous, jusqu'à ce que, réfléchissant un peu sur votre admiration, vous vous apercevez que vous avez accordé à vingt choses différentes le titre de la plus belle.

Je ne crains pas de le dire, après un intervalle de neuf années, pendant lesquelles, faute de mieux, j'ai entendu bien de la musique, le quartetto est un des chefs-d'œuvre de Rossini. Rien au monde n'est supérieur à ce morceau ; quand Rossini n'aurait fait que ce seul quartetto, Mozart et Cimarosa rencontreraient un égal.

Je me souviens que l'impression fut telle,

que non-seulement on fit répéter ce morceau, mais que, suivant un antique usage, on allait le faire recommencer une troisième fois, lorsqu'un ami de la famille Monbelli vint au parterre dire aux dilettanti que les jeunes Monbelli n'avaient pas une santé très-forte, et que si on voulait avoir encore une fois le quartetto, on s'exposait à leur faire manquer les autres morceaux de l'opéra. « Mais est-ce qu'il y a d'autres morceaux de cette force? — Certainement, répondit l'ami; il y a le duetto de l'amant et de sa maîtresse :

Questo cor ti giura amore,

et deux ou trois autres. » Cette raison fit son effet sur le parterre de Como; la curiosité calma les transports de l'enthousiasme le plus fou. On avait bien raison de nous annoncer le duetto :

Questo cor ti giura amore;

il est impossible de peindre l'amour avec plus de grâce et moins de tristesse.

Ce qui augmentait encore le charme de ces cantilènes sublimes, c'était la grâce et la modestie des accompagnements, si j'ose ainsi parler. Ces chants étaient les premières fleurs de

l'imagination de Rossini; ils ont toute la fraîcheur du matin de la vie.

Plus tard, Rossini s'est avancé dans les sombres régions du Nord, où, à côté d'un beau point de vue, se trouve l'horreur d'un précipice profond, et triste à contempler; et cette horreur fait partie intégrante de ce nouveau genre du beau [1].

Ce grand maître, en ayant recours aux contrastes pour faire effet, a conquis l'admiration des cœurs peu sensibles, et des musiciens qui sont savants à l'allemande. A l'exception de Mozart, tous les musiciens nés hors de l'Italie, réunis en un congrès, ne parviendraient jamais à faire un quartetto comme

Donami omai, siveno.

[1] Les accompagnements de l'arrivée de Moïse dans l'opéra de ce nom.

Il Turco in Italia.

IX

CHAPITRE IX.

L'automne de la même année 1814, Rossini fit pour la Scala, le *Turco in Italia* : on demandait un pendant à l'*Italienne à Alger*. Galli, qui, pendant plusieurs années, avait rempli d'une manière admirable le rôle du bey de l'*Italienne à Alger*, fut chargé de représenter le jeune Turc qui, poussé par la tempête, débarque en Italie et devient amoureux de la première jolie femme que le hasard lui fait rencontrer. Malheureusement cette jolie femme

a, non-seulement un mari (don Geronio), mais encore un amant (don Narciso) qui n'est nullement disposé à céder la place à un Turc. Dona Fiorella, la jeune femme, coquette et légère, est ravie de plaire au bel étranger, et saisit avec empressement l'occasion de tourmenter un peu son amant et de se moquer de son mari.

A Milan, Paccini faisait le mari; Galli le Turc; David l'amant, qui prétend défendre ses droits contre un nouveau venu; et madame Festa, dona Fiorella; l'ensemble était parfait.

Au second acte, le duetto si piquant:

D'un bel uso di turchia
Force avrai novella intesa,

dans lequel le jeune Turc propose tout simplement au mari de lui vendre sa femme, est digne du charmant duetto du premier acte. Ces paroles convenaient trop au tour d'esprit de Rossini pour qu'il ne leur donnât pas un chant parfaitement dramatique. Il est impossible de réunir plus de légèreté, plus de gaieté, et plus de cette grâce brillante que personne n'a su rendre comme le Cygne de Pesaro. Ce duetto peut défier hardiment tous les airs de

Cimarosa et de Mosart. Ces deux hommes ont des choses d'un mérite égal, mais non pas supérieur. Ils n'ont jamais rien fait qui approche du ton de légèreté de cette cantilène. C'est comme les arabesques de Raphaël aux loges du Vatican ; il est impossible de trouver un rival à Rossini.

Probablement le lecteur qui a entendu ce duetto à Paris, rit de mon enthousiasme ; je me hâte de lui faire observer qu'il faut que ce morceau soit parfaitement chanté : il y faut absolument un David. La grâce disparaît tout à fait, pour peu que les chanteurs manquent de facilité ou de hardiesse.

La scène du bal est un autre chef-d'œuvre. Je ne sais si les gens graves qui président à l'opéra bouffon, ont osé en gratifier le public de Paris lorsqu'ils lui ont donné une édition corrigée du *Turco in Italia.*

Le quintetto :

Oh ! guardate che accidente,
Non conosco piu mia moglie;

Traduction.

« Prenez pitié de mon accident, dit le pauvre mari

qui trouve que tous les dominos du bal masqué se ressemblent ; je ne puis plus reconnaître ma femme. »

est peut-être ce que j'ai entendu de plus délicieux dans les opéras bouffons de Rossini.

—

Rossini va à Naples.

X

8

CHAPITRE X.

Vers 1814, la gloire de Rossini parvint jusqu'à Naples, qui s'étonna qu'il pût y avoir au monde un grand compositeur qui ne fût pas Napolitain. Le directeur des théâtres à Naples était un M. Barbaja de Milan, garçon de café qui, à force de jouer, et surtout de tailler au pharaon, et de donner à jouer, s'est fait une fortune de plusieurs millions. M. Barbaja, formé aux affaires à Milan, au milieu des fournisseurs français, faisant et défaisant leur for-

tune tous les six mois, à la suite de l'armée, ne manque pas d'un certain coup d'œil; il vit sur-le-champ, à la manière dont la réputation de Rossini prenait dans le monde, que ce jeune compositeur, bon ou mauvais, à tort ou à raison, allait être l'homme du jour en musique; il prit la poste, et vint le chercher à Bologne. Rossini, accoutumé à avoir affaire à de pauvres diables d'impressari, toujours en état de banqueroute flagrante, fut étonné de voir entrer chez lui un millionnaire qui, probablement, trouverait au-dessous de sa dignité de lui escamoter vingt sequins. Ce millionnaire lui offrit un engagement qui fut accepté sur-le-champ. Plus tard, à Naples, Rossini signa une scritura de plusieurs années; il s'engagea à composer pour M. Barbaja, deux opéras nouveaux tous les ans; il devait, de plus, arranger la musique de tous les opéras que le Barbaja jugerait à propos de donner, soit au grand théâtre de San-Carlo à Naples, soit au théâtre secondaire, nommé del Fondo. Pour tout cela, Rossini avait 12,000 francs par an, et un intérêt dans les jeux tenus à ferme par M. Barbaja; intérêt qui a valu au jeune compositeur quelque trente ou quarante louis chaque année.

La direction musicale de San-Carlo et du

théâtre del Fondo, dont Rossini se chargea si légèrement, était une besogne immense, un travail de manœuvre, qui l'a obligé de transposer et de rajuster, selon la portée des voix des cantatrices ou selon le crédit de leurs protecteurs, une quantité de musique incroyable; cela seul eût suffi pour flétrir un talent mélancolique, tendre, tenant à un système nerveux en état d'exaltation; Mozart en eût été éteint. Le caractère hardi et gai de Rossini le met au-dessus de tous les obstacles comme de toutes les critiques. Il ne voit jamais, dans un ennemi, qu'une occasion nouvelle de se moquer et de faire des farces, si l'on me permet pour un instant un style au niveau de ce que je raconte.

Rossini se chargea de l'immense travail qui lui était dévolu, comme Figaro, dans son Barbier, se charge des commissions qui lui pleuvent de tous les côtés. Il s'en acquittait en riant, et surtout en se moquant de tout le monde; ce qui lui valut une foule d'ennemis dont le plus acharné, en 1823, fut M. Barbaja, auquel il a joué le mauvais tour d'épouser sa maîtresse. Cet engagement signé par Rossini n'a fini qu'en 1822, et a eu l'influence la plus marquée sur son talent, sur son bonheur, et sur l'économie de toute sa vie..

Toujours heureux, Rossini débuta à Naples de la manière la plus brillante : ce fut par *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, opéra seria (fin de 1825).

Mais pour comprendre les succès de notre jeune compositeur, et surtout les inquiétudes dont il fut assiégé à son arrivée dans l'aimable Parthénope, il faut remonter très-haut. Le personnage influent à N..... est grand chasseur, grand joueur de ballon, cavalier infatigable, pêcheur intrépide ; c'est un homme tout physique ; il n'a peut-être qu'un seul sentiment, qui tient probablement encore à ses habitudes physiques, c'est l'amour des entreprises hardies. Du reste, également privé de cœur pour le mal comme pour le bien ; c'est un être absolument sans sensibilité morale d'aucune espèce, ainsi qu'il convient au vrai chasseur. On l'a dit avare; c'est une exagération, il abhorre de donner de l'argent de la main à la main, mais signe tant qu'on veut des bons sur son trésorier.

Le roi Ferdinand avait langui neuf ans en Sicile, comme emprisonné au milieu de gens qui lui parlaient parlement, finances, balance des pouvoirs et autres fatras inintelligibles et contrariants. Il arrive à Naples, et voilà que

l'une des plus belles choses de sa Naples chérie, une de celles qui, de loin, lui faisaient le plus regretter son séjour, le magnifique théâtre de San-Carlo, est anéanti en une nuit, par le feu. Ce coup fut, dit-on, plus sensible à ce prince, que la perte d'un royaume, ou celle de dix batailles. Au milieu de son désespoir, il se présente un homme qui lui dit : « Sire, cet immense » théâtre que la flamme achève de dévorer, je » vous le referai en neuf mois, et plus beau » qu'il n'était hier. » M. Barbaja tint parole. En entrant dans le nouveau Saint-Charles (le 12 janvier 1817), le roi de Naples, pour la première fois depuis douze ans, se sentit vraiment roi. A partir de ce moment, M. Barbaja fut le premier homme du royaume. Ce premier homme du royaume, directeur des théâtres, et entrepreneur des jeux, protégeait mademoiselle Colbrand, sa première chanteuse, qui se moquait de lui toute la journée, et par conséquent le menait parfaitement. Mademoiselle Colbrand, aujourd'hui madame Rossini, fut de 1806 à 1825, une des premières chanteuses de l'Europe ; en 1815, elle commença à avoir souvent la voix fatiguée; c'est ce que, chez les chanteurs du second ordre, on appelle vulgairement chanter faux ; de 1816 à 1822, made-

moiselle Colbrand chanta ordinairement au-dessus ou au-dessous du ton, et fut ce qu'on appelle partout exécrable; mais c'est ce qu'il ne fallait pas dire à Naples. Malgré ce petit inconvénient, mademoiselle Colbrand n'est pas moins restée première chanteuse du théâtre de San-Carlo, et fut constamment applaudie. Voilà, suivant moi, un des triomphes les plus flatteurs pour le despotisme. S'il est un goût dominant chez le peuple napolitain, le plus vif et le plus sensible de l'univers, c'est sans contredit celui de la musique. Hé bien, durant cinq petites années, de 1816 à 1821, ce peuple tout de feu fut vexé de la manière la plus abominable dans le plus cher de ses plaisirs. M. Barbaja était mené par sa maîtresse, qui protégeait Rossini; il payait, autour du roi, qu'il fallait payer (c'est la phrase napolitaine); il était aimé de ce prince, il fallut supporter sa maîtresse.

Vingt fois je me suis trouvé à San-Carlo; mademoiselle Colbrand commençait un air; elle chantait tellement faux, qu'il était impossible d'y tenir. Je voyais mes voisins déserter le parterre, les nerfs agacés, mais sans mot dire. Qu'on nie après cela que la terreur est le principe du gouvernement despotique! et

que ce principe ne fait pas des miracles ! obtenir du silence de la part de Napolitains en colère ! Je suivais mes voisins, nous allions faire un tour au Largo di Castello, et revenions au bout de vingt minutes voir si nous pourrions accrocher quelque duetto ou quelque morceau d'ensemble où la fatale protégée de M. Barbaja et du roi ne fit pas entendre sa superbe voix en décadence. Pendant la durée éphémère du gouvernement constitutionnel de 1821, mademoiselle Colbrand n'osa reparaître sur la scène qu'en se faisant précéder par les plus humbles excuses ; et le public, pour lui faire pièce, s'est amusé à faire une réputation à mademoiselle Chaumel qui, à Naples, s'appelle Comelli, et qu'on savait sa rivale de toute manière.

L'Elisabetta.

XI

CHAPITRE XI.

Lorsque, vers la fin de 1815, Rossini arriva à Naples, et donna son *Élisabeth*, les choses n'en étaient pas à ce point ; le public était bien loin d'abhorrer mademoiselle Colbrand, jamais peut-être cette chanteuse célèbre ne fut si belle. C'était une beauté du genre le plus imposant : de grands traits, qui, à la scène, sont superbes, une taille magnifique, un œil de feu à la circassienne, une forêt de cheveux du plus beau noir jais, enfin l'instinct de la tragédie. Cette

femme qui, hors de la scène, a toute la dignité d'une marchande de modes, dès qu'elle paraît le front chargé du diadème, frappe d'un respect involontaire, même les gens qui viennent de la quitter au foyer.

Le premier duetto (1[er] acte) en mineur, entre Leicester et sa jeune épouse, est magnifique et fort original. *Elisabetta* était la première musique de Rossini que l'on entendait à Naples; sa grande réputation, acquise dans le nord de l'Italie, avait disposé le public napolitain à le juger avec sévérité; on peut dire que ce premier duetto :

Incanta ! che festi ?

décida le succès de l'opéra et du maëstro; ainsi que la scène au 2[me] acte, dans laquelle mademoiselle Colbrand était si grande tragédienne, et qui se termine par un duetto entre la reine et Mathilde :

Pensa che sol per poco.
Sospendo l'ira mia.

qui se change en terzetto, par l'arrivée de Leicester.

On nous dit que Rossini, qui avait eu l'idée de l'arrivée de Leicester entre ces deux fem-

mes, l'une ne retenant qu'à peine les éclats de sa fureur, l'autre élevée jusqu'à la haute énergie par le désespoir de l'amour sincère dans un cœur de seize ans ; on peut dire que dans le genre du libretto d'opéra, cette idée est du génie.

Élisabeth, déjà à demi vaincue par sa conversation avec Leicester, pardonne aux amants, et Rossini prend sa revanche des deux airs, peut-être un peu faibles, qui précèdent, par l'un des plus magnifiques finales qu'il ait peut-être jamais écrits.

Le cri de la reine :

Bell' alme generose,

porta jusqu'à la folie l'enthousiasme du public ; nous fûmes plus de quinze représentations avant de pouvoir porter un œil critique sur ce morceau superbe.

Élisabeth pardonne à Leicester et à Mathilde ; voici ses paroles :

« Ames nobles et généreuses, approchez-vous de moi : vivez, soyez heureuses désormais ; goûtez un bonheur dont je serai la source. »

Dans ce morceau : *Bell' alme generose,* Rossini, par un artifice fort simple, rassembla

tous les agréments, de quelque espèce qu'ils fussent, que mademoiselle Colbrand exécutait bien. Nous eûmes comme un inventaire en nature de tous les moyens quelconques de cette belle voix, et l'on va juger de ce que peut en musique la perfection de l'exécution. Ces agréments étaient faits avec une telle supériorité, que, malgré l'absurdité flagrante, il ne nous fallut pas moins de quinze ou vingt représentations pour que nous pussions nous apercevoir qu'ils étaient déplacés.

Rossini, qui ne reste jamais court, répondait à nos critiques : « Élisabeth est reine même en pardonnant. Dans un cœur si altier, le pardon le plus généreux en apparence n'est encore qu'un acte de politique. Quelle est la femme, même sans être reine, qui puisse pardonner l'injure de se voir préférer une autre femme ? »

Alors les vieux dilettanti se fâchaient : « Toute
» votre musique pèche par l'absence du pathé-
» tique, disaient-ils, elle n'est que magnifique,
» comme le talent de votre première chan-
» teuse. Elle devait être profondément tendre
» dans le rôle de Mathilde, et vous n'avez que
» le commencement du terzetto :

Pensa che sol per poco,

» qui encore est plutôt simple comme un noc-
» turne, que tendre comme un air de passion ;
» mais il repose l'âme de la magnificence de
» tout ce qui l'entoure, et il doit au contraste
» les quatre cinquièmes du plaisir qu'il nous
» fait. Avouez franchement que vous avez tou-
» jours sacrifié l'expression et la situation dra-
» matique aux broderies de la Colbrand. —
» J'ai sacrifié au succès, répondit Rossini avec
» une sorte de fierté qui lui allait à merveille. »
L'aimable archevêque de T.... vint à son secours : « A Rome, s'écria-t-il, Scipion, accusé
» devant le peuple, dit pour toute réponse à ses
» ennemis : « Romains, il y a dix ans qu'à pa-
» reil jour je détruisais Carthage; allons au Ca-
» pitole rendre grâces aux dieux immortels. »

Il est sûr que l'effet d'Élisabeth fut prodigieux, quoique fort inférieur à *Othello;* par exemple, il y a dans cet opéra bien des choses d'une fraîcheur délicieuse et entraînante.

Aujourd'hui, de sang-froid, j'y blâmerais l'emploi de deux ténors pour les rôles de Norfolk et de Leicester. Rossini aurait répondu à ce reproche : « J'avais ces deux ténors, et je
» n'avais pas de voix de basse pour le rôle du
» traître Norfolk. » La vérité est qu'avant Rossini on ne donnait jamais des rôles importants

aux voix de basse dans l'opéra seria ; ce maëstro est le premier qui ait écrit, pour ces sortes de voix, des parties difficiles dans les opéras de mezzo carattere, tels que la *Ceneventota*, la *Gazza Ladra*, *Torvaldo è Dorliska*, *etc.*; et l'on peut dire que c'est sa musique qui a fait naître les Lablache, les Zuchelli, les Galli, les Remorini, les Ambrosi.

Opéras de Rossini à Naples.

XII

CHAPITRE XII.

Mademoiselle Colbrand chanta, dans une même année, l'*Élisabeth* de Rossini, la *Gabrielle* et la *Cora* et la *Medée*, et tout cela d'une manière sublime, et surtout avec une agilité incroyable dans la voix. San-Carlo présentait alors un des plus beaux spectacles que puisse désirer l'amateur le plus passionné et le plus difficile; mademoiselle Colbrand était secondée par David le fils, et par Nozzari, Garcia et Siboni. Mais ce beau moment dura peu; dès

l'année suivante, 1816, la voix de mademoiselle Colbrand faiblit, et ce fut déjà une bonne fortune dont on se félicitait, que de lui entendre chanter un air sans faute. La seule crainte d'être toujours tout près d'une note fausse empêchait le charme de naître; ainsi, même en musique, pour être heureux, il ne faut pas en être réduit à examiner. Voilà ce que les Français ne veulent pas comprendre; leur manière de jouir des arts, c'est de les juger.

En 1820, pour procurer une vraie joie aux habitants de Naples, ce n'est pas la constitution d'Espagne qu'il fallait leur donner; c'est mademoiselle Colbrand qu'il fallait ôter.

Rossini n'avait garde d'entrer dans toutes les intrigues de Barbaja. On vit beaucoup que, par caractère, c'était l'homme le plus étranger à l'intrigue, et surtout à l'esprit de suite qu'elle exige; mais appelé par M. Barbaja à Naples, lié d'amour pour mademoiselle Colbrand, il était difficile que les Napolitains ne lui fissent pas sentir quelquefois le contre-coup de leurs ennuis. Ainsi le public de Naples, toujours séduit par le talent de Rossini, a toujours eu la meilleure envie de le siffler. Lui, de son côté, ne pouvant plus compter sur la voix de mademoiselle Colbrand, s'est jeté de plus en plus

dans l'harmonie allemande, et surtout s'est éloigné de plus en plus de la véritable expression dramatique. Mademoiselle Colbrand le persécutait sans cesse pour qu'il plaçât dans ses airs les agréments dont sa voix avait l'habitude.

On voit par quel enchaînement de circonstances fatales le pauvre Rossini a eu quelquefois les apparences de la pédanterie en musique. C'est un grand poëte, et un poëte comique, forcé à être érudit, et érudit sur des choses tristes et sérieuses.

Qu'on se figure Voltaire obligé, pour vivre, à écrire l'histoire des Juifs du ton de Bossuet.

Rossini a été quelquefois Allemand, mais c'est un Allemand aimable et plein de feu.

Après l'*Élisabeth*, il courut à Rome, où il donna dans le même carnaval (1816) *Torvaldo è Dorliska* et le *Barbier;* il reparut à Naples et fit jouer la *Gazetta,* petit opéra buffa, demi-succès, et ensuite *Othello* au théâtre del Fondo. Après *Othello,* il alla à Rome pour la *Cenerentola,* et fit le voyage de Milan pour la *Gazza Ladra.* A peine de retour à Naples, il donne l'*Armida.*

Le jour de la première représentation, le public le punit de la voix incertaine de made-

moiselle Colbrand, et l'*Armide* réussit peu, malgré le superbe duetto. Vivement piqué de la froideur qu'on lui montrait, Rossini chercha à conquérir un succès sans employer la voix de la Colbrand; comme les Allemands, il eut recours à son orchestre, et de l'accessoire fit le principal. Il prit une revanche complète de l'irréussite d'*Armide*, dans le *Moïse*. Le succès fut immense. De ce moment le goût de Rossini fut faussé; il écrit de l'harmonie légère et spirituelle en se jouant : il avait, au contraire, assez de peine, après vingt opéras, à trouver des cantilènes nouvelles. La paresse, d'accord avec la nécessité, lui fit adopter le genre allemand. Moïse fut immédiatement suivi de *Ricciarda e Zoraïde*, d'*Ermione*, de la *Donna del Lago*, et de *Mahometto Secondo*; tous ces opéras allèrent aux nues, à l'exception d'*Ermione*, qui était un essai. Rossini, pour varier, avait voulu se rapprocher du genre déclamé, donné aux Français par Gluck. De la musique sans plaisir physique pour l'oreille, n'était pas faite pour plaire beaucoup à des Napolitains. D'ailleurs, dans *Ermione*, tout le monde se fâchait, et toujours, et il n'y avait qu'une seule couleur; celle de la colère. La colère, en musique, n'est bonne que comme contraste. C'est

un axiome napolitain, qu'il faut la colère du tuteur avant l'air tendre de la pupille.

Pour les derniers opéras que je viens de nommer, Rossini eut une ressource, la voix de mademoiselle Pisaroni, superbe contralto et cantatrice décidément du premier ordre.

Les hommes pour lesquels il a écrit sont Garcia, David fils et Nozzari, tous les trois ténors : David, le premier ténor existant et qui a du génie dans son chant; Garcia, remarquable par la sûreté étonnante de sa voix; et enfin Nozzari, la moins belle voix des trois. Nous sommes amplement récompensés par Rubini, Tamburini, Lablache, mademoiselle Grisi, Ivanoffi, les chanteurs qui ont la vogue aujourd'hui et qui exécutent admirablement les opéras de Rossini (1838).

Torvaldo è Dorliska.

XIII

CHAPITRE XIII.

Après l'éclatant succès de l'*Élisabeth*, Rossini fut appelé à Rome pour le carnaval de 1816; il y composa, au théâtre Valle, un opéra semiserio assez médiocre, *Torvaldo è Dorliska*; et, au théâtre Argentina, son chef-d'œuvre du *Barbier de Séville*. Rossini écrivit *Torvaldo* pour les deux premières basses d'Italie, Galli et Remorini, en 1816; Lablache et Zuchelli étaient encore peu connus. Il eut pour ténor Domenico Donzelli, alors excellent et surtout plein de feu.

Il y a un cri de passion dans le grand air de *Dorliska* :

> Ah Torvaldo.
> Dove sei?

qui, lorsqu'il est chanté avec hardiesse et abandon, produit toujours beaucoup d'effet. Le reste de cet air, un terzetto entre le tyran, l'amant et un portier bouffon :

> Ah! qual raggio di speranza,

et on peut dire tout l'opéra, ferait la réputation d'un maëstro ordinaire, mais n'ajoute rien à celle de Rossini. C'est comme un mauvais roman de Walter Scott, le rival du maëstro de Pesaro en célébrité européenne.

Le tyran, dans l'opéra de *Dorliska,* lequel a la niaiserie uniforme, et visant au sublime du style et au manque total d'originalité et d'individualité dans les personnages, me semble une traduction de quelque mélodrame du boulevard ; le tyran chante un superbe agitato : c'est un des plus beaux airs que l'on puisse choisir pour une voix de basse ; aussi Lablache et Galli ne manquent-ils guère de le placer dans

leurs concerts. J'ajouterai, pour diminuer les regrets de ceux des lecteurs qui ne le connaîtraient pas, que cet air n'est autre chose que le fameux duetto de la lettre, dans le second acte d'*Othello*.

Non m' inganno, al mio rivale.

Il Barbière di Siviglia.

XIV

CHAPITRE XIV.

Rossini trouva l'impressario du théâtre Argentina, à Rome, tourmenté par la police, qui lui refusait tous les libretti (poëmes), sous prétexte d'allusions. Quand un peuple est spirituel et mécontent, tout devient allusion. Dans un moment d'humeur, l'impressario romain proposa au gouverneur de Rome, le *Barbier de Séville*, très-joli libretto, mis jadis en musique par Paësiello. Le gouverneur, ennuyé ce jour-là de parler mœurs et décence, accepta. Ce mot jeta Rossini dans un cruel embarras;

car il a trop d'esprit pour n'être pas modeste envers le vrai mérite. Il se hâta d'écrire à Paësiello à Naples. Le vieux maëstro, qui n'était pas sans un grand fonds de gasconisme, et qui se mourrait de jalousie du succès de l'*Élisabeth*, lui répondit très-poliment qu'il applaudissait avec une joie véritable au choix fait par la police papale. Il comptait apparemment sur une chute éclatante.

Rossini mit une préface très-modeste au-devant du libretto, montra la lettre de Paësiello à tous les dilettanti de Rome, et se mit au travail. En treize jours, la musique du *Barbier* fut achevée ; Rossini, croyant travailler pour les Romains, venait de créer le chef-d'œuvre de la musique française, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple, tant que la guerre civile n'aura pas changé son caractère.

Les chanteurs de Rossini furent Mme Giorgi pour le rôle de Rosine, Garcia pour celui d'Almaviva, Zamboni faisait Figaro et Bolicelli le médecin Bartholo ; la pièce, donnée au théâtre d'Argentina le 26 décembre 1816, fut portée aux nues.

L'ouverture du *Barbier* amusa beaucoup à Rome; on y vit ou l'on crut y voir les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de la pupille. Le petit terzetto :

Zitti, zitti, piano, piano,

du second acte, était bien goûté.

Le *Barbier*, si facile à comprendre par la musique, et surtout par le poëme, a été l'époque de la conversion de beaucoup de gens. Il fut donné à Paris le 23 septembre 1819; mais la victoire sur les pédants qui défendaient Paësiello comme ancien, n'est que de janvier 1820 (Voir *la Renommée*, journal libéral d'alors). Je ne doute pas que quelques dilettanti ne me reprochent de m'arrêter à des lieux communs inutiles à dire; je les prie de vouloir bien relire les journaux d'alors, et même ceux d'aujourd'hui; ils ne les trouveront pas absurdes, quoique le public ait fait d'immenses progrès depuis plusieurs années.

La musique aussi a fait un pas depuis Paësiello; elle s'est défaite des récitatifs ennuyeux, et a conquis les morceaux d'ensemble. Il est ridicule, disent les pauvres gens froids, de chanter cinq ou six à la fois. — Vous avez raison;

il est même souverainement absurde de chanter deux ensemble ; car, quand est-ce qu'il arrive, même sous l'empire de la passion la plus violente, de parler un peu longtemps deux à la fois? au contraire, plus le mouvement de passion est vif, plus on accorde d'attention à ce que dit la personne que nous voulons persuader. Voyez les sauvages?

Rossini, luttant contre un des génies de la musique dans le *Barbier*, a eu le bon esprit, soit par hasard, soit bonne théorie, d'être éminemment lui-même.

Le jour où nous serons possédés de la curiosité, avantageuse ou non pour nos plaisirs, de faire une connaissance intime avec le style de Rossini, c'est dans le *Barbier* que nous devons le chercher ; un des plus grands traits de ce style y éclate d'une manière frappante. Rossini, qui fait si bien les finales, les morceaux d'ensemble, les duetti, est faible et joli dans les airs qui doivent peindre la passion avec simplicité; le chant spianato est son écueil.

On sent bien, dans le chœur des donneurs de sérénade, qui forme l'introduction, que Rossini lutte avec Paësiello; tout est grâce et douceur, mais non pas simplicité. L'air du comte Almaviva est faible et commun ; c'est un amoureux

français de 1770. En revanche, tout le feu de Rossini éclate dans le chœur :

Mille grazie, mio signore !

et cette vivacité s'élève bientôt jusqu'à la verve et au brio, ce qui n'arrive pas toujours à Rossini. Ici son âme semble s'être échauffée aux traits de son esprit. Le comte s'éloigne en entendant venir Figaro ; il dit en s'en allant :

Gia l'alba è appena, e amor non si vergogna.

Voilà qui est bien italien.

La cavatine de Figaro :

Largo al factotum,

chantée par Pellegrini, est et sera longtemps le chef-d'œuvre de la musique française. Que de feu ! que de légèreté, que d'esprit dans le trait :

A un barbière di qualità !

La situation du balcon, dans le *Barbier*, est divine pour la musique ; c'est la grâce naïve et tendre. Rossini l'esquive pour arriver au superbe duetto bouffe :

All idea di quel metallo !

Les premières mesures expriment d'une manière parfaite l'omnipotence de l'or aux yeux de Figaro.

L'exhortation du comte :

Su, vediam di quel metallo,

est bien, au contraire, d'un jeune homme de qualité qui n'a pas assez d'amour pour ne pas s'amuser, en passant, de la gloutonnerie subalterne d'un Figaro, à la vue de l'or.

L'admirable rapidité de :

Oggi arriva un reggimento
Si, m'è amico, 'il colonello,

me semble être, en ce genre, le chef-d'œuvre de Rossini, et par conséquent de l'art musical. C'est ce duetto qui tuera le grand opéra français. Il faut convenir que jamais plus lourd ennemi n'aura succombé sous un assaillant plus léger. C'est en vain que l'opéra français assommait les gens de goût dès le temps de La Bruyère, il n'y a guère que cent cinquante ans; il a résisté à une soixantaine de ministères différents. Il fallait, pour lui porter le dernier coup, l'apparition de la vraie musique française. Les plus grands criminels après

Rossini, sont MM. Massimino, Choron et Castil-Blaze.

La cavatine de Rosine :

Una voce poco fa,

est piquante ; elle est vive, mais elle triomphe trop ; il y a beaucoup d'assurance dans le chant de cette jeune pupille persécutée, et bien peu d'amour. Il est hors de doute qu'avec tant de courage, elle attrapera son tuteur.

L'air célèbre de la calomnie :

La calunnia è un venticello,

me donne la même idée que le fameux duetto du second acte de la *Ceneventola* :

Un secreto d'importanza.

Cet air était admirablement chanté au théâtre de la Scala, à Milan, par M. Levasseur qui y obtenait un très-grand succès. Ce chanteur, quoique français et la gloire du conservatoire, n'était pas applaudi à Louvois. Il chante avec timidité; et la seule sensation qu'il donne, c'est la crainte de le voir se tromper. Voltaire disait que pour réussir dans les arts, et surtout au théâtre, il faut avoir le diable au corps.

Aussi tous les gouvernements de l'Europe établissent des conservatoires ; plusieurs princes aiment réellement la musique, et lui sacrifient leur budget ; créent-ils pour cela des êtres comme Rossini ou David, des compositeurs ou des chanteurs ?

Il y a donc quelques circonstances inconnues et pourtant nécessaires dans l'ensemble des mœurs de la belle Italie et de l'Allemagne ; il fait moins froid dans la rue Lepelletier qu'à Dresde ou Darmstadt ; pourquoi y est-on plus barbare ? Pourquoi l'orchestre de Dresde ou de Reggio exécute-t-il divinement un crescendo de Rossini, chose impossible à Paris ? pourquoi surtout ces orchestres savent-ils accompagner ?

Rossini raconte lui-même qu'il a voulu donner un échantillon de la musique ancienne dans l'air du tuteur :

Quando mi sei vicina.

Et parbleu, je lui ai rendu plus que justice, ajoute-t-il. Probablement, il est de bonne foi. C'est en effet de la musique de Pergolèse ou de Logrosino, moins le génie et la passion. Rossini voit ces grands maîtres comme du temps de Métastase (1760) on voyait le Dante, dont

la gloire succombait alors sous les efforts des jésuites.

Le grand quintetto de l'arrivée et du renvoi de Basile, est un morceau capital. Le quintetto de Paësiello est un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité, et Rossini savait bien en quelle vénération il était par toute l'Italie. A la dernière reprise du *Barbier* de Paësiello à la Scala, en 1814, ce morceau fut encore applaudi avec transport, mais ce fut le seul.

J'hésitais à dire que le chef-d'œuvre de la pièce est, à mes yeux, la fin du terzetto, dont la première partie est comme les scènes d'amour de Quentin Durward :

Zitti, zitti, piano, piano.

J'apprends qu'à Vienne, où l'on a eu le bonheur d'entendre à la fois David, madame Fodor et Lablache (1823), on fait toujours répéter ce petit morceau.

Ce qui me fait croire le triomphe de la musique inévitable en France, quelles que soient les manœuvres de Feydeau et de l'Opéra, c'est que les jeunes femmes de vingt ans, élevées dans nos mœurs nouvelles, dès que le nom de Rossini est prononcé, osent se moquer des vé-

nérables admirateurs de Gluck et de Grétry. Le succès fou du Barbier ne vient pas tant de la voix délicieuse et légère de madame Fodor que des valses et contredanses dont il fournit nos orchestres. Après cinq ou six bals, on finit par comprendre le *Barbier* et trouver un vrai plaisir à Louvois. Un musicien savant, M. Castil-Blaze, a eu l'heureuse idée de mettre des paroles françaises sous la musique des opéras de Rossini. Cette musique pleine de feu, rapide, légère, peu passionnée, et si éminemment française, aurait été aussi ennuyeuse qu'elle est piquante, qu'elle eut trouvé le même succès fou sur les théâtres de province pour les hommes : n'est-ce pas là ce *Barbier* qui fait courir tout Paris? Quant aux femmes représentant en France le goût sincère pour la musique, les airs de Rossini se trouvent sur leurs pianos depuis nombre d'années.

J'ai substitué le chapitre qu'on vient de lire à un autre chapitre dans lequel j'avais cherché à donner l'histoire exacte de la lutte des deux *Barbier de Séville* à Paris, et de la victoire de Rossini; le tout d'après les journaux du temps et le dire de personnes qui suivirent toutes les représentations, soit lorsque le rôle de Rossini était joué par la jolie madame De

Begnis, soit lorsque madame Fodor lui succéda, et y eut un succès si brillant et si mérité. Au lieu de raconter des détails peut-être ennuyeux, j'ai cherché à remonter aux sources du goût musical en France, et à indiquer le sens de la révolution qui s'est opérée dans cette branche de nos plaisirs.

Le *Barbier de Séville* a fait connaître Rossini à Paris, neuf petites années après que ce compositeur faisait les délices de l'Italie et d'une grande partie de l'Allemagne. Le *Tancrède* avait paru à Vienne immédiatement après le congrès; trois ans plus tard, la *Gazza Ladra* avait un succès fou à Berlin, et l'on y imprimait des volumes pour ou contre l'ouverture de cet opéra.

La moitié du mérite de Rossini apparut aux Parisiens, au grand désespoir de certaines personnes, à l'époque où madame Fodor prit le rôle de madame De Begnis dans le *Barbier;* la seconde moitié, quand madame Pasta a chanté dans *Othello* et *Tancrède.*

Othello.

XV

CHAPITRE XV.

Dans *Othello*, électrisés par des chants magnifiques, transportés par la beauté incomparable du sujet, nous faisons nous-mêmes le libretto.

Les acteurs d'Italie, entraînés par la magie que Shakspeare a attachée à ce nom fatal d'*Othello*, ne peuvent s'empêcher de dire le récitatif avec une nuance de sensibilité vraie et simple qui manque trop souvent aux morceaux de musique écrits par Rossini. Les acteurs qui

représentent *Othello* à Paris ont trop de talent pour que je puisse les citer en exemple de cet effet, en quelque sorte involontaire, què produit le grand nom d'*Othello;* mais je puis assurer que je n'ai jamais vu chanter d'une manière insignifiante les récitatifs de Desdemona. Tout Paris connaît l'entrée de madame Pasta, et la manière simple et sombre dont elle dit :

Mura infelici ove ogni di m'aggiro!

Avec de tels talents, toute illusion devient facile, et nous parvenons bien vite à trouver pleine de sensibilité et de cette empreinte fatale qui fait dire à Virgile que Didon est pâle de sa mort future, une partition, d'ailleurs écrite avec beaucoup de feu, et qui est un chef-d'œuvre dans le style magnifique.

Si l'on veut absolument trouver de l'amour dans les œuvres de Rossini, il faut avoir recours à son premier ouvrage, *Demetrio è Polibio* (1809); dans *Othello* (1816), il n'a deviné les accents du cœur que dans le rôle de Desdemona et particulièrement dans le charmant duetto :

Vorrei che il tuo pensiere;

car dussé-je vous impatienter et tomber tout à fait dans le paradoxe à vos yeux, la romance est triste et non pas tendre. Demandez aux femmes coquettes combien l'un de ces tons est plus facile à trouver que l'autre.

Le solo de clarinette, dans l'ouverture, inspire des idées touchantes, mais non pas touchantes par suite de malheurs vulgaires; il y a une grâce noble.

Je trouve plus de grâce et de légèreté, que de majesté et de grandiose, dans le premier chœur :

Viva Othello, viva il prode!

Ce chœur est écrit avec infiniment d'esprit.

Le récitatif d'Othello qui s'avance :

Vincemmo, o padri!

est entremêlé de teintes de tristesse dans l'accompagnement. Au moment où le chant d'Othello triomphe, l'accompagnement dit :

Tu mourras.

La grande louange que mérite cette partition de Rossini, son chef-d'œuvre dans le style fort

et allemand, c'est qu'elle est pleine de feu : c'est un volcan, disait-on à San-Carlo.

L'entrée d'Othello est superbe : voici enfin une de ces situations que réclame la musique, et il faut convenir que Rossini l'a traitée avec tout le feu possible. C'est là que les richesses du style et de l'harmonie à la Mozart sont bien placées ; mais, suivant ma manière particulière de sentir, ici seulement elles devraient paraître pour la première fois. Garcia s'acquitte fort bien à Paris du rôle d'Othello ; il le joue avec feu et fureur ; c'est le véritable maure.

La lutte des deux ténors, Mozzari et David, est au-dessus de toute louange dans ce dialogue :

Rodrigo. — E qual diritto mai
. . . .
Per renderla infedal?
Othello. — Virtu, constanza, amore.

Dans la cantilène de ces trois mots, Rossini a été l'égal de Mozart, c'est-à-dire qu'il a su se placer au niveau de ce maître dans le genre où Mozart s'est le plus rapproché de la perfection. Il est impossible de rien écrire de plus beau comme musique, et en même temps de plus vrai, de plus fidèle au véritable accent de la

passion, et de plus éminemment dramatique; mais il faut absolument David et Nozzari luttant ensemble de perfection, et animés par l'émulation la plus vive. Quant à la partie de Desdemona, madame Pasta la chante et surtout la joue vingt fois mieux que mademoiselle Colbrand; elle dit d'une manière sublime :

Ever : guirai.

Tout le monde connaît :

Impia, ti maledico.

Va, malheureuse! je te maudis.

Voilà l'effet le plus fort que la musique puisse produire. Haydn n'a rien de mieux.

La Gazza Ladra.

XVI

CHAPITRE XVI.

Ce vrai drame noir et plat, a été arrangé pour Rossini par M. Gherardini, de Milan, d'après le mélodrame du boulevard qui a pour auteurs MM. Daubigny et Caigniez. Pour comble de disgrâce, il paraît que cette vilaine histoire est fondée sur la réalité : une pauvre servante fut dans le fait pendue jadis, à Palaiseau, en mémoire de quoi l'on fonda une messe, appelée la messe de la Pie.

La *Gazza Ladra* (ou *la Pie voleuse*) est un

des chefs-d'œuvre de Rossini; il l'écrivit à Milan, en 1817, pour la saison nommée primavera (le printemps).

Quatorze ans du despotisme d'un homme de génie avaient fait de Milan, grande ville renommée autrefois pour sa gourmandise, la capitale intellectuelle de l'Italie ; ce public comptait encore dans son sein, en 1817, quatre ou cinq cents hommes d'esprit supérieurs à leur siècle, reste de ceux que Napoléon avait recrutés de Bologne à Novare, et de la Ponteba à Ancône, pour remplir les emplois de son royaume d'Italie. Ces anciens employés, que la crainte des persécutions et l'amour des capitales retenaient à Milan, n'étaient nullement disposés à reconnaître une supériorité quelconque dans le public de Naples. On arriva donc à la Scala, le soir de la première représentation de la *Gazza Ladra* avec la bonne intention de siffler l'auteur du *Barbier*, d'*Élisabeth* et d'*Othello*, pour peu que sa musique déplût. Rossini n'ignorait pas cette disposition défavorable, et il avait grand'peur.

Le succès fut tellement fou, la pièce fit une telle fureur, car j'ai besoin ici de toute l'énergie de la langue italienne, qu'à chaque instant le public en masse se levait debout pour cou-

vrir Rossini d'acclamations. Cet homme aimable racontait le soir, au café de l'Académie, qu'indépendamment de la joie du succès, il était âbîmé de fatigue pour les centaines de révérences qu'il avait été obligé de faire au public, qui à tous moments interrompait le spectacle par des bravo, maëstro! è viva Rossini!

J'étais à la première représentation de la *Gazza Ladra;* c'est un des succès les plus unanimes et les plus brillants que j'aie jamais vus, et il se soutint pendant près de trois mois au même degré d'enthousiasme.

Rossini fut heureux en acteurs; Galli, madame Belloc, Monelli, Boticelli, Ambrosi, mademoiselle Galianis, tous les acteurs cherchaient à ennoblir la pièce.

Que dire de l'ouverture de la *Gazza Ladra?* à qui cette symphonie si pittoresque n'est-elle pas présente?

L'introduction du tambour, comme partie principale, lui donne une réalité, si j'ose m'exprimer ainsi, dont je n'ai trouvé la sensation dans aucune autre musique; il est comme impossible de ne pas faire attention à celle-ci. Il me le serait également de rendre les transports et la folie du parterre de Milan à l'apparition

de ce chef-d'œuvre ; après avoir applaudi pendant cinq minutes, quand la force nécessaire pour crier n'existait plus, je remarquai que chacun parlait à son voisin, chose fort contraire à la méfiance italienne ; les gens les plus froids et les plus âgés s'écriaient dans les loges : o bello! o bello! et ce mot était répété vingt fois de suite ; on ne l'adressait à personne, une telle répétition eût été ridicule ; on avait perdu toute idée d'avoir des voisins, chacun se parlait à soi-même ; à chaque morceau il fallait que Rossini se levât plusieurs fois de sa place au piano pour saluer le public ; et il parut plutôt las de saluer que le public d'applaudir.

La cavatine de Ninetta :

Di piacer mi balza il cor,

est, comme l'ouverture, une des plus belles choses de Rossini : qui ne la connaît pas? Jamais peut-être, Rossini n'a été plus brillant et en même temps plus dramatique, plus vrai, plus fidèle aux paroles.

L'expression dramatique vive et franche, et pourtant parfaitement belle, est assez rare chez Rossini pour qu'on la respecte ; la première phrase de :

Di piacer mi balza il cor,

doit être donnée absolument sans ornements et sans roulades; la jolie petite Linti le chante d'une manière sublime. La nuance dans cet air fut fort bien saisie par madame Belloc. Je craindrais de fatiguer le lecteur si je lui parlais encore des transports du public à l'apparition de cet air si simple, si naturel, si facile à comprendre : les spectateurs du parterre étaient montés sur les banquettes; ils firent répéter l'air de madame Belloc et l'écoutèrent debout; leurs cris redemandaient cette cavatine une troisième fois, lorsque Rossini dit de sa place au piano, aux spectateurs des premières files du parterre : « Le rôle de Ninette est fort chargé » de musique, madame Belloc sera hors d'état » d'arriver à la fin, si vous la traitez ainsi. » Cette raison, qui fut répétée et discutée au parterre, produisit enfin son effet après une interruption d'un quart d'heure.

La cavatine du podesta :

Il mio piano è preparato,

est un morceau brillant pour une belle voix de basse; le terzetto qui suit :

Respiro — partite,

est sublime; c'est dès le début que se trouve

l'admirable prière. Le terzetto est au-dessus de tous les éloges : il établit à jamais la supériorité de Rossini sur tous les compositeurs ses contemporains.

L'air du podesta et surtout le chœur qui le termine, auraient fait la réputation d'un compositeur moins riche que Rossini; l'air finit par de beaux accents tragiques sur

Scoperto, avvilito,
Proscrito, inseguito.

Luchelli chante cet air d'une manière admirable. A la manière dont Rossini a écrit cet air pour Galli, je croirais qu'il boudait encore; les savants remarquent comme une chose nouvelle que vers la fin l'orchestre va beaucoup plus haut que le chant et cependant ne le couvre pas. On sent à tous moments, en voyant célébrer comme des nouveautés des choses aussi simples, que la science de la musique est encore au berceau.

Le chœur des juges :

Tremate, o popoli,

est superbe; voilà le triomphe du style magnifique, la terreur. Ce chœur est tellement impo-

sant, que je n'ai jamais vu rire, à Louvois, à l'aspect de tout un tribunal de première instance, la toque en tête, qui se met à chanter.

La première fois que j'entendis la *Gazza Ladra* à Louvois, je fus scandalisé; le chef d'orchestre, homme d'ailleurs d'un grand talent, violon distingué et très-habile, et qui dirige fort bien l'orchestre, une fois le système français adopté, a changé la plupart des mouvements de Rossini. Si jamais ce maëstro passe à Paris et qu'il ne prenne pas le parti de donner des conseils au chef d'orchestre de Louvois, pauvre Rossini! il sera battu complétement, car il n'est pas savant, lui.

Mosè.

XVII

CHAPITRE XVII.

J'ai eu, pendant mon séjour à Naples, une forte discussion sur le mérite relatif à Rossini et aux anciens compositeurs, lorsqu'on nous annonça à San-Carlo, *Mosè*, sujet sacré (1818). J'avoue que nous allions vers San-Carlo avec de grands préjugés contre les plaies d'Égypte; les sujets pris des Écritures saintes peuvent être agréables dans un pays biblique tel que l'Angleterre ou bien en Italie, où ils sont sanctifiés par tout ce qu'il y a de plus ravissant dans les

beaux-arts, par le souvenir des chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange et du Corrège.

J'arrivai donc à San-Carlo, on ne peut pas plus mal disposé, et comme un homme qu'on prétendrait égayer par le spectacle des bûchers de l'inquisition.

La pièce commence par ce qu'on appelle la plaie des ténèbres. Les pauvres Égyptiens formés en groupes sur un théâtre immense, et affligés de la plaie de l'éteignoir, sont en prière; le roi Pharaon, vaincu par les gémissements de ses peuples, s'écrie :

Venga Mosè!

Benedetti, chargé du rôle de *Mosè,* parut avec un costume simple et sublime qu'il avait imité de la statue de Michel-Ange à San-Pietro invencole, à Rome. Il n'eût pas adressé vingt paroles à l'Éternel que les lumières de mon esprit s'éclipsèrent. Je me souviens encore de l'effet des paroles suivantes :

Eterno, immenso, incomprensibil Dio!

Cette entrée de Moïse rappelle tout ce qu'il y a de plus sublime dans Haydn. Le succès de cet opéra à Naples fut immense. Le second acte,

qui roule sur je ne sais quelle plaie, fut bien accueilli ; on porta aux nues le duetto magnifique ; les bravo, maëstro ! è viva Rossini ! partaient de tous les points de la salle. Le sujet de ce duetto est que Moïse faisant partir tout son peuple, la jeune juive vient dire à son amant un éternel adieu. Si Rossini ne s'est pas élevé à la hauteur de la situation dans

Principessa avanturata,

son essai le rappelle vivement à l'âme du spectateur. Mademoiselle Colbrand et Nozzari chantèrent avec beaucoup de talent et d'adresse.

Je me trouvai à Naples, lorsqu'il fut question de la troisième reprise; la veille du jour où l'on devait donner *Moïse*, un de mes amis se rencontra sur le midi, chez Rossini, qui était au lit, donnant audience à une vingtaine d'amis, lorsque, pour la grande joie de la société, parut le poëte Totola, lequel, sans saluer personne, s'écria : — « Maëstro ! maëstro ! po » salvato l'atto terzo. — Eh che hai fatto ? etc. » — Maître ! maître ! j'ai sauvé le troisième » acte. » (Je dois faire observer qu'à la première représentation cette prière ne s'y trouvait pas, et comme cela faisait un vide, les spec-

tateurs se disposaient à rire.) — « Eh ! que dia-
» ble as-tu pu faire, mon pauvre ami ? répon-
» dit Rossini en imitant l'air moitié burlesque,
» moitié pédant de l'homme de lettres ; on nous
» rira au nez comme à l'ordinaire. — Maëstro,
» j'ai fait une prière pour les Hébreux avant le
» passage de la mer Rouge. » Là-dessus le pau-
vre poëte crotté tire de sa poche un grand pli de
papiers arrangés comme des papiers écrits à
mi-marge sur le papier principal ; le pauvre
poëte saluait en souriant pendant cette lecture.
« Maëstro, è lavora d'un ora, » disait-il à voix
basse à tous moments ; Rossini le regarde :
« È lavora d'un ora he ! » le pauvre poëte, tout
tremblant et le regardant avec un rire forcé :
« Si, signor, si, signor maëstro ! — Hé bien, si
» tu as mis une heure pour écrire cette prière,
» moi je vais en faire la musique en un quart
» d'heure. » A ces mots, Rossini saute de son
lit, s'assied à une table tout en chemise, et com-
pose la musique de la prière de *Moïse*, en huit
ou dix minutes au plus, sans piano et la con-
versation continuant entre les amis, et à très-
haute voix, comme c'est l'usage du pays. « Tiens,
» voilà ta musique », dit-il au poëte qui dispa-
raît, et il saute dans son lit en riant avec nous
de l'air effaré de Totola. Le lendemain je ne

manquai pas de me rendre à San-Carlo. Mêmes transports au premier acte; au troisième, quand arriva le fameux passage de la mer Rouge, mêmes plaisanteries et même envie de rire; les rires commençaient déjà à s'établir au parterre lorsqu'on vit Moïse commencer un air nouveau :

Dal tuo stellato soglio.

C'était une prière que tout le peuple répète en chœur après Moïse. On ne peut point se figurer le coup de tonnerre qui retentit dans toute la salle; on eût dit qu'elle croulait, les spectateurs, debout et le corps penché en dehors pour applaudir, criaient à tue-tête : Bello! bello! o che bello! Jamais je n'ai vu une telle fureur ni un tel succès, d'autant plus grand qu'on s'apprêtait à rire et à se moquer; le succès de la Gazza Ladra à Milan, quoique immense, fut bien plus tranquille, à cause du climat. Les Allemands trouvent que *Moïse* est le chef-d'œuvre de Rossini; rien de plus sincère que cette louange; le maître italien a daigné parler leur langue : il a été savant, il a sacrifié à l'harmonie.

Moïse fut le premier opéra de Rossini qui lui

fut payé d'une manière convenable, il lui valut 4200 francs; *Tancrède* n'avait été payé que 600 francs et *Othello* cent louis. L'usage en Italie est qu'une partition reste pendant deux ans la propriété de l'impressario qui a fait travailler le compositeur, après quoi elle tombe dans le domaine public. C'est en vertu de cette législation ridicule que le marchand de musique Ricordi, à Milan, s'est enrichi par les opéras de Rossini.

Il n'y a pas de doute qu'en trois jours Rossini ne fît un opéra de Feydeau, et encore fort chargé de musique (8 à 9 morceaux). On lui a souvent conseillé de venir en France refaire la musique de tous les opéras comiques de Sedaine, d'Helé, de Marmontel, et autres écrivains qui ont mis des situations dans leurs drames; en six mois, Rossini se serait établi une fortune de deux cents louis de rente, somme fort importante pour lui avant son mariage avec mademoiselle Colbrand. Du reste, le conseil de venir à Paris était détestable; si Rossini eût vécu six ans parmi nous, il ne serait plus qu'un homme vulgaire, il aurait trois croix de plus, beaucoup moins de gaieté et nul génie; son âme aurait perdu de son ressort; Rossini à Paris eût eu des relations continuelles

avec la cour; il n'a eu des rapports qu'avec des impressari et des chanteurs, et Rossini, pauvre artiste italien, a cent fois plus de dignité dans sa manière de penser et de juste fierté que Goëthe, philosophe célèbre; un prince n'est pour lui qu'un homme revêtu d'une magistrature plus ou moins élevée, et dont il s'acquitte plus ou moins bien.

Il faudrait, en France, que Rossini fût un homme à reparties, un homme aimable avec les femmes, que sais-je? un politique; en Italie, la société lui a permis de n'être qu'une chose : un musicien. Un gilet noir, un habit bleu et une cravatte tous les matins, voilà, par exemple, un costume qu'on ne lui ferait pas abandonner pour le présenter à la plus grande princesse du monde. Une telle barbarie ne l'a pas empêché d'être assez bien venu des femmes; en France, on eût dit : C'est un ours, aussi avons-nous des artistes charmants, qui sont tout au monde, excepté faiseurs de chefs-d'œuvre.

Moïse, le comte Ory et le Siége de Corinthe.

XVIII

CHAPITRE XVIII.

MOÏSE.

Cet opéra, refait en français par Rossini, à Paris en 1824, eut un éclatant succès; ceux qui connaissent la partition italienne de *Moïse* peuvent voir les changements qu'il a faits. L'Académie Royale de musique lui a rendu tous les honneurs; aussi, que dire de cette immortelle introduction : je n'eus pas entendu vingt mesures que je ne vis plus qu'un grand peuple plongé dans la douleur; par exemple, Marseille en prière à l'annonce de la peste de 1720. — Je

dois dire que jamais une pièce ne marchait avec plus d'ensemble, surtout les chœurs qui tiennent déjà une grande place dans cette immense partition de *Moïse en Égypte*. Adolphe Nourrit, Derivis, mademoiselle Cinti, se sont montrés dignes de l'ouvrage.

LE SIÉGE DE CORINTHE.

Rossini, qui était en 1826 directeur du chant de l'Académie Royale de musique, composa cet opéra si sublime dont tout le monde se souvient encore chaque jour, et qui fut rendu en perfection. Que dire de cette admirable ouverture? qui ne l'a pas entendue en Europe?

L'introduction, une des plus belles choses de Rossini :

Ta noble voix se fait entendre, etc.,

produit chaque fois un enthousiasme difficile à décrire. La noble entrée de Mahomet accompagné de son état-major et le sublime récitatif :

Qu'à ma voix la victoire s'arrête.
Guerriers, relevez-vous,
De ces remparts, respectez
Ce prodige des arts, etc.,

est, et sera longtemps l'air le plus admirable pour une voix de basse; Derivis, qui l'a créé, le chantait avec toute la perfection. Les accompagnements des instruments de cuivre pour ce récitatif sont sublimes; tout homme qui connaît cet art, et qui a de l'âme, doit s'écrier : Parfait, divin; aussi cet air est le triomphe des basses-tailles. Je ne dirai rien sur les autres morceaux, tout est parfait; cette musique était bien exécutée par mademoiselle Cinti, Adolphe Nourrit, etc., qui étaient alors à la fleur de leur talent. Rossini était seul capable au monde de faire pareille musique sur un poëme aussi exécrable; aussi cette partition a eu une vogue des plus éclatantes dont Paris ait été témoin, et a fait à son auteur sa renommée européenne. Je serais ingrat si je finissais sans parler de la bonne exécution des chœurs qui sont admirables, et qui ont été exécutés avec cet ensemble qu'on ne trouve qu'à l'Académie Royale de musique.

LE COMTE ORY.

Ce grand opéra, en deux actes, parut à l'Académie Royale de musique en 1828. M. Scribe,

qui a fait cette pièce en vaudeville, pour le théâtre de Madame, en un acte, le donna à Rossini afin qu'il l'arrangeât en musique. Rossini qui ne reste jamais court, commença, et l'opéra parut dans un mois de temps, en deux actes. M. Adolphe Nourrit, Derivis, mademoiselle Cinti, etc., ont rivalisé de zèle et d'ardeur pour contribuer au grand talent du célèbre maître.

L'air chanté par Adolphe Nourrit :

Que les destins prospères,

est, et sera longtemps un des premiers airs de ténor du répertoire; quelle modestie dans les accompagnements! Le duo qui suit entre Nourrit et la Cinti est admirable; le second acte commence par le chœur le plus parfait qu'on puisse entendre. Je ne poursuivrai pas mes détails sur cette musique; il suffit de vous demander quel est l'homme qui voit dans son vivant son immortalité. Cependant on pourrait me taxer de négligence si je ne disais un mot sur le célèbre chœur des Buveurs; que de feu, que d'entraînement, que de vivacité! on semble être transporté, c'est le mot propre; je conseillerai à tous les vrais amis de l'art mu-

sical d'aller entendre ce morceau, et alors on dira : ô divin, ô sublime! Je finirai pour pouvoir entrer dans plus de détails à l'égard de la partition de toutes les partitions.

Guillaume Tell.

XIX

CHAPITRE XIX.

Guillaume Tell, le chef-d'œuvre de tous les chefs-d'œuvre, grand opéra en quatre actes, paroles de MM. Hippolite Bis et Jouy, fut représenté à Paris le 28 août (Académie Royale de musique). A la première représentation, comme c'est l'usage de ne pas faire connaître l'auteur, personne ne pouvait comprendre cette musique si forte et si grande, d'autant plus que personne ne la croyait de cet homme universel. Quant à la deuxième représentation, on inscri-

vit sur l'affiche ce célèbre nom; l'enthousiasme était à son comble, et pour faire ressortir leurs acclamations, on avait recours aux banquettes, en frappant au plus fort à l'instar du public italien, et en répétant sans cesse les cris : Bravo, maëstro! bravissimo, Rossini! qui augmentaient à chaque morceau nouveau. Cet opéra ne se comprenait pas encore à l'époque de la révolution de juillet 1830; cependant nous devons rendre justice de l'exécution de différents morceaux qui alors furent le mieux appréciés. L'introduction sublime :

Quel jour serein le ciel présage;

le chœur adorable et magnifique :

Pasteurs, que vos accents s'unissent,

furent exécutés en perfection. Que dire d'Adolphe Nourrit et de mademoiselle Cinti dans le sublime duo :

O Mathilde! idole de mon âme,

à qui ne les a pas entendus? Le finale du premier acte :

Dieu de bonté! Dieu tout-puissant!

sont de ces perfections qui ne se trouvent que dans les partitions de ce grand homme. Le chœur divin :

Vièrge, que les chrétiens adorent ;

et la romance :

Sobres forêts, désert triste et sauvage ;

le duo de toute magnificence :

Oui, vous l'arrachez à mon âme,

ainsi que l'immortel trio chanté par Adolphe Nourrit, Wartel et Derivis, sont des exemples du génie de l'homme qui fait les délices universels.

En 1837, le chanteur Duprez venant d'Italie, débute dans ce chef-d'œuvre à l'Académie de musique : que dire de ce célèbre ténor qui, à la première représentation, eut le succès le plus éclatant qui a eu lieu dans ce Paris des arts ; c'était vraiment curieux ; tout le monde s'écriait au miracle ; voilà une nouvelle musique ! Quand ils entendirent chanter l'admirable duo :

O Mathilde ! idole de mon âme,

entre Duprez-Arnold, et mademoiselle Falcon-Mathilde, l'enthousiasme se calma un peu jusqu'à ce qu'enfin arrivât l'immortel trio entre Duprez, Wartel et Levasseur, les trois premiers sujets de l'Académie (1838); et figurez-vous les acclamations, surtout quand Duprez dit :

Mon père, tu m'as dû maudire,

avec cette perfection qui touche l'âme; aussi l'enthousiasme du public était tellement bruyant, qu'on croyait être en Italie. Les dilettanti les plus envieux de ce grand homme étaient obligés de crier au plus fort : Bravo, Duprez! bravissimo, Rossini!

L'air :

Asile héréditaire,

fameux dans les annales de la musique, et surtout comme Duprez le dit, a entraîné tous les cœurs. L'allégro admirable :

Amis, suivez-moi.

a fait tant d'impression sur les vieux dilettanti, que le lendemain de la première représentation, cette phrase était répétée par tous les amis qui se rencontrèrent dans les rues de la

capitale de France. L'incroyable succès va toujours croissant à Paris, comme dans les pays étrangers. Je deviendrais ennuyeux si je vous entretenait de l'effet que chaque morceaux a produit sur l'âme des vrais connaisseurs. Cette pièce commence actuellement à se faire comprendre par les grandes études qu'on fait partout; dans les pays où l'on a monté cette sublime partition, on ne se lasse pas d'assister aux représentations. C'est cet opéra grandiose qui a fait l'immortalité de son auteur; aussi tous les compositeurs modernes, Auber, Bellini, Hérold, Caraffa, Mercadante, Halevy, Meyerbeer, sont imprégnés de son style, et ont imité sa verve pour se faire écouter. Rossini est encore leur chef à tous.

Tous les pays de l'Europe imitent maintenant l'Italie où la musique marche à l'égal de la poésie, de la peinture et de ce qu'il y a de plus sublime parmi les œuvres dues au génie de l'homme. Le grand Rossini a bien justifié cette assimilation par son Guillaume Tell, poëme musical le plus sublime des temps modernes, et celui où la science, l'imagination et la grâce se trouvent réunies avec le plus d'intelligence et de profusion. Il a surtout employé dans cet opéra la voix de basse sur

laquelle reposent tous les morceaux de facture; les voix des femmes sont plus brillantes qu'harmonieuses, à cause de l'uniformité de timbre et de diapason; mais ce n'est pas seulement aux voix que ce grand homme a confié ses mélodies ravissantes, c'est à l'orchestre, c'est à tous les instruments qu'il les a confiées; c'est surtout en écoutant l'orchestre qu'on apprécie toutes les ressources de son génie extraordinaire.

Voyage de Rossini en Belgique, et au Rhin.

XX

CHAPITRE XX.

Le voyage que le célèbre Rossini fit, en 1836, en Belgique et sur les bords du Rhin, accompagné de M. le baron de Rothschild, fut pour ce grand homme un véritable triomphe. Jamais maître n'a été reçu aussi honorablement à Bruxelles. Dès l'arrivée de Rossini à l'hôtel de Belle-Vue, la société de la Grande-Harmonie s'empressa de l'honorer d'une sérénade composée de l'ouverture de *la Pie voleuse* et du *Barbier*; aussi a-t-il applaudi à l'exécu-

tion de ces morceaux ; il est venu en personne complimenter le chef d'orchestre de ladite société ; la foule, qui était accourue au Parc et devant son hôtel, applaudissait avec enthousiasme, aux cris de vive Rossini !

Le lendemain, une députation s'est rendue chez ce célèbre maître pour lui offrir, au nom de la société, le titre de membre honoraire, qu'il accepta. — Il partit le même jour pour Anvers où il tint l'incognito ; personne ne l'y attendait ; et après avoir visité le Musée, les bassins et ce qu'il y a de plus curieux, il partit au grand désespoir des Anversois, qui n'auraient rien négligé pour faire tous les honneurs qui lui revenaient à juste titre. Il retourna par le chemin de fer à Bruxelles. A peine arrivé, le roi Léopold le nomma chevalier de son ordre ; et deux heures plus tard il était en route pour Liége, où les dilettanti lui réservaient encore plus d'honneur qu'à Bruxelles. On ne peut s'en faire une idée ; c'était vraiment extraordinaire de voir toute une ville contempler avec joie l'homme de génie dont la divine musique l'a tant de fois charmée. Le jour suivant il se mit en route pour Francfort-sur-le-Mein ; à peine arrivé, les dilettanti s'étaient réunis pour le fêter dignement, et avec tout

l'honneur digne de la cité; aussi rien n'était négligé; entr'autre, un banquet lui fut offert par la haute société de la ville, et parmi les toasts j'ai remarqué surtout le suivant, prononcé par Charles Durand, au nom de l'assemblée :

« Célèbre Maître,

» Un philosophe de l'antiquité, jeté par la » tempête sur un rivage qu'il croyait désert, » aperçut bientôt sur le sable des figures de » géométrie : les dieux soient loués, s'écria-t-il, » il y a des hommes dans ce pays !..... Vous » avez rempli de votre nom l'Italie, la France » et l'Angleterre, puis vous avez traversé le » Rhin, et vous avez foulé la terre Germanique ; » de tous côtés votre oreille a dû être frappée » par ces savantes harmonies que vous avez » enseignées, et vous avez peut-être dit comme » le philosophe : Il y a des hommes dans ce » pays.

» Oui, il y a des hommes qui vous admirent, » non-seulement dans cette enceinte, mais dans » toute l'Allemagne comme dans tout le monde » civilisé; il en est peu qui n'aient eu à éprou- » ver cent fois les émotions douces et sublimes » que votre talent fait naître, et qui ont ajouté

» un charme inexprimable à tant de jours de » leur existence ; vous avez ainsi acquis des » droits non-seulement à leur admiration, mais » à leur reconnaissance, et leurs suffrages, » pourriez-vous les dédaigner, Rossini ? C'est » la patrie de Mozart et de Beethoven qui vous » honore, vous admire et vous salue. Hôte illus- » tre, nous buvons à votre santé et à votre » bonheur ; très-célèbre maître, nous buvons » à votre gloire, à votre immortalité !... »

Anecdotes et Variétés.

XXI

CHAPITRE XXI.

J'espère que mes lecteurs vont bien se rappeler que cet ouvrage est une simple biographie, et que ce genre permet que je descende aux détails les plus simples. Dans une journée très-froide de l'hiver de 1813, Rossini se trouvait installé dans une mauvaise chambre d'auberge, à Venise, et composait au lit, pour ne pas faire de feu. Son duetto terminé (il faisait la partition de *il Figlio per Azzardo*), la feuille de papier lui échappe des mains ; il la cherche

en vain des yeux, la feuille était sous le lit. Il se penche hors du lit pour la saisir; sensible au froid, il se renveloppe dans sa couverture, se disant : Je vais récrire ce duetto, rien de plus facile; je m'en souviendrai bien. Mais aucune idée ne lui revient; il est plus d'un quart d'heure à s'impatienter; il ne peut se rappeler une note. Enfin il s'écrie en riant : « Je suis » bien dupé; je vais refaire le duetto. Que les » compositeurs riches aient du feu dans leurs » chambres; je ne me donnerai pas la peine » de ramasser les duetti qui tombent; d'ail- » leurs, c'est de mauvais augure. »

Comme il achevait le duetto, arrive un de ses amis à qui il dit : Pourriez-vous m'avoir un duetto qui doit se trouver sous mon lit? L'ami atteint le duetto avec sa canne, et le donne à Rossini. Maintenant, dit Rossini, je vais vous chanter les deux duetti, dites-moi celui qui vous plaît le plus. L'ami du jeune compositeur donna la préférence au premier; le second était trop rapide et trop vif pour la situation. Rossini en fit, sans perdre de temps, un terzetto pour le même opéra. La personne de qui je tiens l'histoire, m'assure qu'il n'y avait pas le moindre trait de ressemblance entre les deux duetti. — Le terzetto fini, Rossini

s'habille à la hâte, en jurant contre le froid, sort avec son ami pour aller se chauffer au Casin, et prendre une tasse de café; et il envoie le domestique du Casin porter le duetto et le terzetto au copiste du théâtre de San-Mosè, pour lequel il travaillait alors.

Pour l'Italie, rien n'est aimable comme la conversation de Rossini, et rien ne peut lui être comparé; c'est un esprit tout de feu, volant sur tous les sujets, et y prenant une idée agréable, vraie et grotesque. A peine a-t-il saisi une idée, qu'une autre lui succède. Une telle facilité serait plus étonnante qu'agréable, si le volcan de ces idées nouvelles n'était entrecoupé de récits charmants qui reposent. Ses courses, pendant douze années, composées d'arrivées et de départs, comme il le dit lui-même, ses relations avec les artistes, les plus fous des hommes, et avec la partie gaie et heureuse de la haute société, l'ont abondamment fourni des anecdotes les plus bizarres sur la pauvre espèce humaine. « Je serais un grand sot d'inventer » et de mentir, dit Rossini, quand quelque » homme atrabilaire ou envieux gâte les plai- » sirs de la société en lui contestant la vérité » de ses récits. Par état, j'ai toujours eu af- » faire à des chanteurs et à des cantatrices;

» on connaît leurs caprices, et plus j'étais cé-
» lèbre, plus j'ai eu à subir des caprices
» étranges. A Padoue, on m'a obligé à venir
» faire le chat dans la rue, tous les jours à
» 3 heures du matin, pour être reçu dans une
» maison où je désirais entrer; et comme j'étais
» un maître de musique orgueilleux de mes
» belles notes, on exigeait que mon miaule-
» ment fût faux. J'ai vu dans ma chambre, et
» j'aurais vu dans mon antichambre si j'en avais
» eu, la plupart des amateurs riches d'Italie
» qui finissent toujours par se faire entrepre-
» neurs de spectacle par amour pour quelque
» prima dona. Enfin, on dit que je n'ai pas été
» sans quelques succès auprès des femmes, et
» je vous prie de croire que ce ne sont pas les
» sottes que j'ai choisies. J'ai eu à souffrir d'é-
» tranges rivalités; j'ai changé de ville et d'a-
» mis trois fois par an pendant toute ma vie;
» et, grâce à mon nom, presque partout j'ai
» été présenté et intime avec tout ce qui en
» valait la peine, deux fois vingt-quatre heures
» après mon arrivée quelque part, etc., etc. »

Rossini a le grand malheur de ne rien respecter que le génie; il ne ménage rien, il ne refuse rien dans ses plaisanteries; tant pis pour qui est ridicule : mais il n'est point méchant;

il rit le premier comme un fou de ses plaisanteries, et puis les oublie. On l'invite à chanter à Rome, chez un cardinal; un caudataire s'approche pour le prier de ne chanter que le moins possible des chants d'amour; Rossini chante des polissonneries en bolonais que personne ne comprend; il rit et pense à autre chose. Sans cette rapidité dans l'esprit, il n'aurait pu suffire à ses ouvrages. Songez qu'il s'est toujours beaucoup amusé; qu'étant pauvre il ne pouvait se faire aider dans la moindre chose dans son travail des partitions, et que cependant, avant l'âge de trente-deux ans, il avait donné quarante-cinq opéras ou cantates.

Rossini a un talent incroyable pour contrefaire les gens qui l'approchent. Il trouve de quoi faire rire aux éclats, dans le geste et la tournure de ceux de ses amis qui semblent les plus remarquables par la simplicité de leurs manières. Vestris, le premier acteur comique de l'Italie et peut-être du monde, lui disait qu'il aurait eu un talent décidé pour le métier d'acteur. Rossini parodie d'une manière étonnante, Dé Marini, comédien emphatique et quelquefois sublime, qui passe pour le premier talent d'Italie. Quand Rossini se met à faire Dé Marini, on commence par rire de la ressem-

blance, et l'on finit par être ému. Je parle des gens sensibles à la déclamation française et chantante.

Comme Alfieri a suivi strictement Racine et Voltaire, tout en injuriant la France, de même les acteurs italiens chantent les vers comme les chantaient les acteurs français, que mademoiselle Raucourt mena en Italie par privilége impérial, vers l'an 1808. Comme les acteurs français aussi, ils ne sont bons que dans le comique, où la rapidité du débit empêche le chant jusqu'à un certain point. Vestris seul est exempt d'affectation, et mérite certainement une réputation européenne. Je n'ai mis ici ces deux ou trois idées que parce qu'elles ont été souvent un sujet de débat entre Rossini et l'un de ces admirateurs; Rossini, en Italien patriote, soutient que tout est parfait en Italie, (excepté certains personnages), et que nous ne sommes que des jaloux de mauvaise foi, lorsque nous n'en convenons pas. Cela vaut bien le Constitutionnel et le Miroir parlant musique et honneur national. Animé par les discussions du parti romantique, qui, en Italie, prétend qu'il ne faut pas chanter les vers, Rossini s'avisa, en 1820, de prendre un rôle dans une comédie bourgeoise de Naples, où jouaient

des jeunes gens de la première distinction.

Dé Marini était au nombre des spectateurs, et convint, ainsi que nous tous, que Rossini était étonnant. « Il lui manque, disait Dé Ma-» rini, l'usage des planches ; du reste il est im-» possible d'être plus vrai, et il n'y a pas deux » acteurs en Italie capables de le faire oublier » dans un rôle qu'il aurait adopté. »

Rossini fait des vers tant qu'on veut pour ses opéras, et souvent corrige un peu l'emphase des libretti-seri qu'on lui présente. Il est le premier à s'en moquer ; quand il a fini un air, il le déclame devant les amis qui se trouvent autour de son piano, et en faisant ressortir tout le ridicule des étranges paroles dont il vient de faire la fortune par sa musique, quand il a fini de rire ; *E però, in due anni guesto si canterà da Barcelona à Pietroburgo* (et pourtant dans deux ans cela se chantera de Barcelone à Pétersbourg) ; *gran trionfo della musica!* Par un goût naturel, bien rare en son pays, Rossini est ennemi né de l'emphase. Il faut savoir qu'en Italie l'emphase est pour les beaux-arts ce que sont ici la recherche, l'affectation, le bel esprit et la froideur maniérée; tout indique que la nature avait donné à la musique de Rossini un beau génie pour le genre de mezzo carat-

tere. Le malheur a voulu qu'il ait trouvé à Naples mademoiselle Colbrand reine du théâtre, un malheur plus grand a été qu'il ait pris de l'amour pour elle; s'il eût rencontré à sa place une actrice bouffe, la Marcolini, par exemple, ou la Gafforini dans la fleur de la jeunesse, au lieu de nous donner des plaies d'Égypte, il eût continué à faire des *Pietra del Paragone* et des *Italiana in Algeri*. Mais nous, pour n'être pas indignes des grands hommes, songeons à apprendre à aimer un grand génie, malgré les nécessités que ses passions, sa position, ou le mauvais goût de ses contemporains ont imposées à son talent. En aimerons-nous moins le Corrège, parce que le goût plus ou moins baroque des chanoines de son temps l'a obligé à peindre des coupoles, et à présenter de grandes figures dans d'étonnants raccourcis, *di sotto in su ?*

DERNIER MOT.

Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, sublime ; Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux dilettanti. Il est l'unique pour la vivacité, la rapidité, le piquant et tous les effets qui en dérivent. Aucun opéra buffa n'est écrit comme la *Pietra del Paragone*. Aucun

opéra seria n'est écrit comme *Othello* ou la *Donna del Lago*.

Othello ne ressemble pas plus aux *Horaces* qu'à *Don Juan*; c'est une œuvre à part. Rossini a peint cent fois les plaisirs de l'amour heureux, et, dans le duetto *d'Armide*, d'une manière inouïe jusqu'ici; quelquefois il a été absurde, mais jamais il n'a manqué d'esprit, pas même dans l'air gai de la fin de la *Gazza Ladra*. Enfin, également hors d'état jusqu'ici d'écrire sans fautes de sens, ou sans déceler au bout de vingt mesures la présence du génie, depuis la mort de *Canova*, *Rossini* se voit le premier des artistes vivants. Quel rang lui donnera la postérité? C'est ce que j'ignore.

DIALOGUE

ENTRE ROSSINI ET ADOLPHE NOURRIT,

A MILAN.

Rossini. Qui se serait douté, mon cher Adolphe, quand nous nous sommes rencontrés à l'opéra de Paris; quand nous y avons fait nos prouesses ensemble, que nous nous retrouverions sitôt en Italie et tous deux ayant pris nos invalides?

NOURRIT. Permettez-moi de vous dire, cher maëstro, qu'avec des invalides tels que nous on lèverait encore une belle armée.

ROSSINI. A la bonne heure; mais enfin nous sommes sortis des rangs, nous avons mis bas les armes.

NOURRIT. Et nous avons quitté le théâtre de nos communs exploits au grand étonnement de la foule qui ne comprend rien à l'abdication et s'obstine à regarder la nôtre comme un suicide.

ROSSINI. Oh! la foule s'imagine que je suis jaloux de Meyerbeer et vous de Duprez; elle n'en cherche pas davantage, et n'admet pas qu'on puisse se fatiguer de travailler pour elle. Je vous jure pourtant que j'en étais bien las, et que j'éprouvais un vrai besoin de revoir l'Italie, mon pays, *dolce ingrata patria!*

NOURRIT. Moi, j'avais envie de la voir, justement parce qu'elle n'est pas mon pays. N'est-ce pas là d'ailleurs qu'il faut venir, quand on s'est retiré du tourbillon des choses humaines? L'Italie est à l'Europe ce que Versailles est à la France, la métropole de toutes les grandeurs, le champ du repos de toutes les gloires.

ROSSINI. Le champ du repos, c'est bien dit, et voilà pourquoi je l'aime, car le repos, c'est ma suprême félicité, ma passion, ma vie.

NOURRIT. A présent.

ROSSINI. A présent comme toujours ; je n'ai jamais rien trouvé de plus satisfaisant, de plus doux : je n'ai jamais connu d'autre vrai plaisir.

NOURRIT. Et celui de vous moquer des gens ? vous ne le comptez pas. Si je voulais, j'en découvrirais encore un ou deux...

ROSSINI. C'est bon... Je ne vous charge pas de mon examen de conscience. Mais croyez que je suis parfaitement sincère...

NOURRIT. Quand vous dites que vous êtes paresseux, je le crois, vous avez fait vos preuves.

ROSSINI. Je ne m'en cachais pas avec vos jeunes musiciens français, qui me parlaient de leur ambition, de leurs projets, et montraient une ardeur extraordinaire. Je leur répétais à tous : « Si vous aimez à travailler autant que » j'aime à ne rien faire, vous irez loin. » Que de fois, en pensant à l'immense effort d'écrire une partition, de la taille des partitions actuelles, n'ai-je pas envié le sort des faiseurs de romances et de nocturnes ? Je l'ai dit un jour à Panseron : « Que tu es heureux, toi ! tu n'es pas obligé de retourner la page. »

NOURRIT. Et pourtant vous composiez avec plus de facilité que personne.

ROSSINI. Oui, les idées me venaient assez vite,

et il ne me fallait guère de temps pour les écrire ; je n'ai jamais été de ceux qui *transpirent* en composant.

NOURRIT. Voyez la bizarrerie ! Vous qui écrivez facilement, vous n'avez jamais demandé mieux que de vous tenir tranquille, tandis que ceux qui écrivent péniblement veulent toujours écrire; impossible de les arrêter.

ROSSINI. Et quelle tendresse ils portent à leurs productions ; cela tient de l'idolâtrie.

NOURRIT. Les enfants mis au monde avec douleur sont toujours les plus chers; mais vous aimiez aussi les vôtres.

ROSSINI. Pas trop. Je ne dis pas que les premiers ne m'aient procuré quelques moments agréables, comme témoignage de force, comme espoir de fortune ; quant aux autres, néant complet. Que voulez-vous ? c'est toujours la même chose ; un succès ne vous apprend plus rien, quand déjà vous en avez obtenu dix ou douze; et, à moins qu'on n'ait besoin de ce succès pour vivre, je ne conçois pas qu'on se donne le moindre mal pour le mériter.

NOURRIT. Comment ! est-ce que vous n'éprouviez pas un mouvement de joie toujours délicieux, toujours nouveau, quand vous entendiez une salle entière couvrir de bravos fréné-

tiques un de vos chefs-d'œuvre, redemander à grands cris un de vos morceaux favoris?

ROSSINI. Je n'éprouvais le plus souvent que l'envie d'aller me coucher et de dormir d'un bon somme.

NOURRIT. En ce cas nous différons essentiellement. J'avoue que pour ma part je n'ai rien trouvé d'égal à ces puissantes émotions que l'on communique par le talent, que vous renvoient l'admiration et l'enthousiasme. Je ne puis me rappeler, sans tressaillir, les grandes soirées où j'ai obtenu mes plus beaux triomphes, en créant de nouveaux rôles daus des ouvrages dont je partageais, et je puis le dire sans orgueil, dont j'assurais la fortune.

ROSSINI. Oui, mon cher Adolphe, les compositeurs vous doivent beaucoup, et je serai toujours prêt à reconnaître les obligations que je vous ai pour le *Siége de Corinthe*, pour *Moïse*, pour le *Comte Ory*, et même pour *Guillaume Tell*, quoique Duprez, en le reprenant, m'a rendu un plus grand service que vous, en le créant.

NOURRIT. Avec votre *Guillaume Tell*, Duprez n'a pas fait plus que moi avec *Robert le Diable* et les *Huguenots*.

ROSSINI. Laissons Duprez et Meyerbeer : vous

ne parlez que des triomphes qu'on obtient au théâtre, que des bravos qu'on y reçoit; mais il y a le revers de la médaille, les chutes et les sifflets.

Nourrit. Je n'ai jamais été sifflé.

Rossini. J'ai donc un avantage sur vous, car je l'ai été en personne, et plutôt dix fois qu'une, lorsque je tenais le piano à la première représentation de mes opéras. Je l'ai été à Rome, à Naples, à Venise, à Milan, dans le théâtre même où nous sommes. Je sais tout ce qu'il y a d'humiliant et de douloureux, de se voir honni, flagellé, crucifié par le public, lors même qu'on est sûr de ressusciter le lendemain dans toute sa gloire. Eh bien! s'il faut parler franchement, je connais un supplice presque aussi cruel que celui d'entendre siffler des choses que l'on croit bonnes et qui sont de vous, c'est celui d'entendre applaudir des choses que l'on trouve médiocres et qui sont d'un autre.

Nourrit. Je le conçois, il ne s'agit pas ici de petits intérêts, de rivalité, de jalousie; il s'agit du sentiment, qui fait que l'on est artiste et qui se trouve en lutte avec un sentiment étranger.

A propos, vous sentez-vous bien sûr de n'être jamais repris du démon de la composition?

Rossini. Ma foi, oui, d'autant que ce démon s'est toujours conduit avec moi en assez bon diable, et qu'il ne m'a ôté ni le boire, ni le manger, ni le dormir; cependant, tout à l'heure je pensais qu'il y aurait une belle chose à faire, à nous deux, un opéra italien, que j'écrirais, et que vous chanteriez ici à la Scala, où j'ai donné *il Turco in Italia*, *la Gazza Ladra*, ou bien à San-Carlo, où j'ai donné *Mosè, la Donna del Lago*, *Zelmira*.

Nourrit. Cher maëstro, voilà une belle idée! Je ne me proposais que de visiter l'Italie en amateur; j'ai même déjà refusé des propositions séduisantes; mais la vôtre le serait bien plus, et je n'hésiterais pas à l'accepter. Vous figurez-vous le retentissement que notre solution aurait en France? imaginez-vous tous les commentaires dont elle serait le texte à Paris? Il y aurait de quoi mettre en rumeur tous les foyers, tous les salons artistiques de la capitale, et fournir la matière de deux cents feuilletons!

Rossini. Oui, je le pense comme vous; mais ne craignez-vous pas que notre alliance ne ressemblât à une inspiration du dépit et de la crainte? ne dira-t-on pas que, n'osant braver nos adversaires en face, nous avons été cher-

cher bien loin d'eux un champ de bataille sûr et commode? Si nous réussissons, quel avantage nous en reviendrait-il? un peu plus d'argent que nous n'en avons, mais non plus de gloire. En cas d'échec, et tout est possible ici-bas, quel désappointement! quel désespoir, pour vous surtout, qui n'avez pas ma philosophie, qui ne savez pas vous consoler de tout en flânant, en causant tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre!

Nourrit. Peut-être avez-vous raison; alors il vaut mieux ne rien faire.

Rossini. C'est mon avis. Contentons-nous d'avoir étonné le monde musical par nos succès et par notre retraite. Félicitons-nous d'avoir donné un exemple qui aura peu d'imitateurs. L'Europe attendra longtemps avant de revoir un compositeur et un chanteur qui se donnent leur congé eux-mêmes, à la différence de presque tous leurs confrères qu'il faut chasser de force.

L'anecdote suivante est extraite de la septième lettre du Voyage en Italie, par Jules Janin qui se trouve au cimetière de Bologne et, parlant au fossoyeur des grands hommes dont les cendres y reposent, lui dit : L'honneur ne

nous est plus réservé de préparer une demeure pour des hommes comparables à ceux que la terre recouvre ici. Le fossoyeur répond au contraire : Non, nous n'avons pas besoin d'aller fouiller dans les vieux caveaux et de démeubler les vieilles tombes, et d'enlever les anciennes statues, et de dérober aux morts d'autrefois leurs noms et leurs armoiries pour parer nos morts d'aujourd'hui. Dieu merci ! la providence est grande, et pour peu que Dieu me prête vie, je verrai ensevelir à cette belle place que je lui garde, un homme qui est aujourd'hui le maître du monde par la renommée et qui mourra à Bologne. Cette fois, et quand ce grand jour sera venu, l'insolent étranger ne demandera plus, d'un air dédaigneux, à notre cimetière : Où sont tes morts ? Au contraire, on viendra de toutes parts pour la contempler à genoux, cette tombe illustre. Il me semble que je la vois déjà, en marbre et en bronze ; toute l'Europe coalisée rendra les derniers honneurs à cet homme qui l'aura tant charmée. L'Italie, sa terre natale, posera la première pierre ; la France, son élève, fournira le marbre et le statuaire ; la Russie, dont il a écrit les marches guerrières, enverra le bronze ; l'Allemagne, qu'il a tirée de sa tristesse maladive,

écrira l'inscription funèbre. Oui, là même à cette place, s'élèvera ce monument magnifique tout chargé d'ornements et d'emblèmes, et l'on inscrira sur ce marbre et sur ce bronze le nom le plus populaire de ce monde, et alors véritablement Bologne aura son Campo-Santo, grâce à ce vivant illustre qui n'aura pas son égal parmi nos morts! Disant ces mots, l'honnête fossoyeur avait le délire; il traçait à l'avance par la pensée et par le geste, ce monument fabuleux; il le faisait aussi haut que la montagne dont il doit être le digne pendant; il le couchait tout à l'aise son grand mort, jusqu'à ce qu'enfin, vaincu par la fatigue, il s'assit sur le premier escalier imaginaire de ce monument idéal, c'est-à-dire le gazon; et jugez de mon frisson quand j'entendis le brave homme chantonner entre ses dents jaunies la romance du saule d'*Othello*, le grand air du *Barbier de Séville*, et le finale de *Moïse en Égypte!* Non content d'élever le tombeau, il se chargeait aussi de l'oraison funèbre : fête complète à son mort, qui, Dieu merci, n'est pas mort.

LISTE CHRONOLOGIQUE

DES ŒUVRES DE GIOACCHINO ROSSINI,

NÉ A PESARO, LE 29 FÉVRIER 1792.

Au mois d'août 1808, Rossini composa, au Lycée de Bologne, une symphonie et une cantate intitulée : *Il Pianto d'Armonia.*

1. *Demetrio e Polibio;* c'est le premier ouvrage de Rossini. Il l'écrivit, dit-on, au printemps de 1809 ; mais cet opéra n'a été exécuté qu'en 1812 à Rome, au théâtre Valle ; il fut chanté par le ténor Monbelli, ses deux filles, Marianne et Esther, et le basso Olivieri. Rien ne prouve que, par coquetterie, Rossini n'ait pas un

peu retouché cette musique en 1812. M. Monbelli est son parent. Le libretto fut écrit par madame Vigano Monbelli, mère de Marianne Monbelli, aujourd'hui madame Lambertini, et de mademoiselle Ester Monbelli, qui chantait encore et fort bien (1817).

2. La *Cambiale di Matrimonio*, 1810; farza (farza veut dire opéra en un acte), écrit à Venise pour la statione de l'autunno. Cet opéra a été le premier ouvrage de Rossini exécuté sur la scène; il fut chanté à San-Mosè par Rosa Morandi, Luigi Raffanelli, Nicola De Grecis, Tommaso Ricci.

3. L'*Equivoco stravagante*, 1811, autunno; écrit à Bologne pour le théâtre del Corso; chanteurs : Marietta Marcolini, Domenico Vaccani, Paolo Rosich.

4. L'*Inganno felice*, 1812; carnaval, Venise; théâtre San-Mosè; chanteurs : Teresa Belloc, Rafaele Monelli, Luigi Raffanelli, Filippo Galli.

Galli eut le plus grand succès dans le rôle du paysan Tarobotto, chef des mineurs. C'est le premier des ouvrages de Rossini qui soit resté au théâtre. Il y a un terzetto célèbre écrit pour madame Belloc, Galli et le ténor Monelli.

5. *Ciro in Babilonia*, oratorio, 1812; écrit

à Ferrare pour le carême. Cet oratorio fut exécuté au théâtre communal, par Marietta Marcolini, Élisabella Manfredini, Élidoro Bianchi.

6. La *Scala di Selte*, farza, 1812; Venise, primavera; exécuté au théâtre San-Mosè, par Maria Cantarelli, Rafaele Monelli, ténor, Tacci et De Grecis, excellent buffo cantante, qui était encore au théâtre (1823).

7. La *Pietra del Paragone*, 1812; Milan, autunno; chanté à la Scala par Marietta Marcolini, prima dona, Claudio Bonoldi, ténor, Filippo Galli.

8. L'*Occasione fa il Ladro,* farza, 1812; Venise, autunno; chanté au théâtre San-Mosè par la jolie Garciata, canonici, qui depuis a fait les beaux jours du théâtre del Forentini à Naples, où Pellegrini lui donna des leçons; par l'excellent bouffe Luigi Pacini, et par Tommaso Berti.

9. *Il Figlio par Azzardo,* farza, 1813; Venise, carnaval; au théâtre San-Mosè, exécuté par Teodolinda Pontiggia, Tommaso Berti, Luigi Raffanelli, et De Grecis; ces deux derniers bouffes sont du premier mérite.

10. *Tancredi,* 1813; Venise, carnaval; au grand théâtre Della Fenice, opéra seria, le premier de ce genre écrit par Rossini (à l'exception de *Demetrio e Polibio*, qui n'a été joué

qu'en 1812) ; chanté par mesdames Malanotti, Élisabeth Manfredini, et par Pietro Todran.

11. L'*Italiana in Algeri*, 1813 ; Venise, estate ; chantée au théâtre de San-Benedetto, par Marietta Marcolini, le ténor Serafino Gentili et Filippo Galli, si plaisant dans la belle scène du serment au deuxième acte, que l'envie étayée par la pruderie a fait supprimer à Paris.

12. *Aureliano in Palmira*, 1814 ; Milan, carnaval ; chanté au théâtre de la Scala, par Velluti Lorenza Corea, le ténor Luigi Mari, Guiseppe Fabris, Eliodoro Bianchi, Filippo Galli. Le premier acte est écrit beaucoup plus haut que le second : c'est qu'il fut composé pour Davide qui prit la rougeole, et ne put pas chanter ; le second acte fut écrit pour Luigi Mari, qui chanta le rôle du ténor, d'abord destiné à Davide. Cette troupe est une des plus remarquables qui aient existé depuis vingt ans ; Velluti a du succès ; l'opéra tombe : Rossini, vivement piqué, songe à changer son style.

13. *Il Turco in Italia*, 1814 ; Milan, autunno ; théâtre de la Scala, demi-succès, chanté par madame Maffei Festi, Davide, Galli et Luigi Paccini.

14. *Sigismondo*, 1814 ; Venise ; théâtre della Fenice. Quelques soins que je me sois donnés,

je n'ai pu avoir aucun détail sur cet opéra seria.

15. *Elisabetta*, 1815 ; Naples, autunno ; chanté à San-Carlo, par mademoiselle Colbrand, mademoiselle Dardanelli, Nozzari et Garcia. Début de Rossini à Naples.

16. *Torvaldo e Dorliska*, 1816 ; Rome, carnaval ; chanté au théâtre Valle, par Adélaïde Sala, le ténor Donzelli, et les deux excellentes voix de basse Galli et Rainiero Remorini. L'Italie possédait, en 1823, quatre voix de basse excellentes : Lablache, Galli, Zachelli et Remorini, et en seconde ligne, Ambrosi.

17. *Il Barbière di Siviglia*, 1816 ; Rome, carnaval ; chanté au théâtre d'Argentina, par madame Giorgi Righetti, et par Garzia, B. Botticelli, et l'excellent bouffe Luigi Zamboni, qui établit le rôle de Figaro.

18. La *Gazetta*, 1816 ; Naples, estate ; demi-succès ; chanté au théâtre dei Fiorentini, par deux bouffes du premier mérite : Felice Pellegrini et Carlo Casaccia, le Brunet de Naples, et la jolie Margherita Chambrand, l'élève de Pellegrini.

19. L'*Othello*, 1816 ; Naples, inverno ; chanté au théâtre del Fondo (joli théâtre rond qui sert de succursale à San-Carlo), par mademoi-

selle Colbrand, Nozzari, Davide et la basse Benedetti.

20. La *Cenerentola*, 1817 ; Rome, carnaval ; chantée au théâtre Valle, par Gertrude Riphetti, Catterina, Rossi, Guiseppe de Begnis et Giacomo Guglielmi.

21. La *Gazza Ladra*, 1817 ; Milan, primavera ; chantée à la Scala, par Teresa Belloc, Savino Monelli, V. Botticelli, Filippo Galli, Antonio Ambrosi et mademoiselle Galianis.

22. *Armida*, 1817 ; Naples, autunno ; chanté au théâtre de San-Carlo, par mademoiselle Colbrand, Nozzari et Benedetti, duetto célèbre.

23. *Adelaïde di Borgogna*, 1818 ; Rome, carnaval ; chanté au théâtre Argentina, par Élisabeth Pinotti, Élisabeth Manfredini, Savino Monelli, ténor, et Gioachino Sciarpelletti.

24. *Adina o sia il Califfo di Bagdad*. Rossini envoya cet opéra à Lisbonne, où il fut joué en 1818, au théâtre San-Carlo.

25. *Mosè in Egypto*, 1818, Naples ; chanté au théâtre San-Carlo, pendant le carême, par mademoiselle Colbrand, Nozzari et Matteo Porto dont la voix superbe eut un grand succès dans le rôle de Pharaon.

26. *Ricciardo è Zaraide*, 1818 ; Naples, au-

tunno, San-Carlo ; chanté par mademoiselle Colbrand, Nozzari, Davide, Benedetti.

27. *Ermione*, 1819, Naples ; chanté pendant le carême, au théâtre San-Carlo, par mademoiselle Colbrand, mademoiselle Rosmunda, Pisaroni, Nozzari et Davide. Le libretto est une imitation d'Andromaque, Rossini s'était rapproché du genre de Gluck ; les personnages n'avaient guère d'autre sentiment à exprimer que la colère ; demi-chute.

28. *Eduardo è Cristina*, 1819 ; Venise, primavera ; chanté au théâtre San-Benedetto, par Rosa Morandi, Carolina Cortesi, l'une des plus jolies actrices qui aient paru sur la scène en ces derniers temps, et par Eliodoro Bianchi et Luciano Bianchi.

29. La *Donna del Lago*, 4 octobre 1819 ; Naples ; chanté au théâtre San-Carlo, par mademoiselle Pisaroni, l'une des moins jolies figures qu'on puisse rencontrer, et par mademoiselle Colbrand, Nozzari, Davide et Benedetti.

30. *Bianca e Faliero*, 1820 ; Milan, carnaval ; chanté à la Scala par Caroline Bassi, la seule cantatrice qui se rapproche un peu du grand talent de madame Pasta, violante ; Camporesi, Claudio Bonoldi, Alessandro de Angelis.

31. *Maometto Secondo*, 1820; Naples, carnaval; au théâtre San-Carlo. Je n'ai pu me procurer les noms de tous les chanteurs. On m'écrit que Galli joua le rôle de Mahomet aussi bien que le Ferdinand de la *Gazza Ladra*.

32. *Methilde di Sabran*, 1821; Rome, carnaval; au théâtre d'Apollo, le seul théâtre passable de cette grande ville, bâti sous les Français. Cet opéra fut chanté par la jolie Cattherina Liparini, Anetta Parlamagni, Guiseppe Fusconi, Guiseppe Fioravandi, Carlo Moncada, Antonio Ambrosi, Antonio Parlamagni.

33. *Zelmira*, 1822; Naples, inverno; chanté à San-Carlo, par mademoiselle Colbrand, Nozzari, Davide Ambrosi, Benedetti et mademoiselle Cocconi.

34. *Semiramide*, 1823; Venise, carnaval; au grand théâtre della Fenice, opéra dans le style allemand; chanté par madame Colbrand-Rossini, Rosa Mariani, excellente voix de contralto, Sinclair, ténor anglais, Filippo Galli et Lucio Mariani.

Rossini a composé plusieurs cantates, je connais les neuf suivantes.

1. *Il Pianto d'Armonia*, 1808; exécutée au Lycée de Bologne. C'est le début de Rossini; le

style est comme les parties faibles de l'*Inganno felice*.

2. *Didone abandonata*, écrite pour mademoiselle Esther Monbelli, en 1811.

3. *Eglè e Irene*, 1814; écrite à Milan, pour madame la princesse Belgiojoso, l'une des plus aimables protectrices de Rossini.

4. *Teti e Peléo*, 1816; écrite pour les noces de S. A. R. madame la duchesse de Berri; chantée au théâtre del Fondo, à Naples, par mademoiselle Colbrand, Girolama Dardanelli, Margheritta Chambrand, Nozzari et Davide.

5. Cantate à une seule voix, écrite en l'honneur de S. M. le roi de Naples, et chantée par mademoiselle Colbrand, le 20 février 1819, au théâtre San-Carlo.

6. Cantate exécutée devant S. M. François Ier, empereur d'Autriche, le 9 mai 1819, lorsque ce prince parut pour la première fois au théâtre San-Carlo. Cette cantate fut chantée par mademoiselle Colbrand, Davide, et Gio-Batista Rubini.

7. La *Riconoscenza*, pastorale à quatre voix, exécutée à San-Carlo, le 27 décembre 1821, pour le bénéfice de Rossini. Cette cantate fut chantée par mesdemoiselles Dardanelli et Cornelli (Chaumel), et par Rubini et Benedetti.

Rossini quitta Naples le lendemain et vint à Bologne, où il épousa mademoiselle Colbrand.

8. *Il vero Omaggio,* 1823; cantate exécutée à Vérone, durant le congrès, et en l'honneur de S. M. l'empereur d'Autriche. Cette cantate fut chantée au théâtre des Filarmonici, par mademoiselle Tosi, jeune et belle cantatrice, fille d'un avocat célèbre de Milan, et par Velluti, Crevelli, Galli et Campitelli.

9. Un hymne patriotique, à Naples; 1820.

Autre hymne du même genre, à Bologne, en 1815. Le même péché fit jadis jeter en prison Cimarosa.

Œuvres qu'il a composées pour l'Académie de musique à Paris.

35. *Moïse en Égypte,* 1824; refait en trois actes. Succès. Chanté par Adolphe Nourrit, mademoiselle Cinti, Derivis, etc.

36. Le *Siége de Corinthe,* 1826; opéra en trois actes. Grand succès. Chanté par Adolphe Nourrit, Derivis, mademoiselle Cinti-Damoreau, etc.

37. Le *Comte Ory,* 1828; grand-opéra en deux actes. Grand succès. Chanté par Adolphe Nourrit, Derivis, mademoiselle Cinti, Wartel.

38. *Guillaume Tell,* grand-opéra en quatre actes, 1828; chef-d'œuvre de tous les chefs-

d'œuvre. Grand succès. Chanté primitivement par Adolphe Nourrit, Levasseur, Wartel, mademoiselle Cinti-Damoreau, etc.; puis le célèbre Duprez, ténor, est venu débuter dans ce même chef-d'œuvre en 1837, avec grand succès, plus qu'extraordinaire.

Si le présent livre a une seconde édition, je supprimerai la plus grande partie des analyses d'*Othello*, de la *Gazza Ladra*, d'*Élisabeth*, etc., et je placerai ici une esquisse rapide du talent de tous les autres compositeurs vivants; malheureusement jusqu'ici ces messieurs imitent tous Rossini.

FIN.

TABLE.

FIN DE LA TABLE.

